Nueva Visión Historia de la Arquitectura

El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días

Giulio Carlo Argan



Giulio Carlo Argan

El concepto del espacio arquitectónico

desde el Barroco a nuestros días

Curso dictado en el Instituto Universitario
de Historia de la Arquitectura, Tucumán, 1961
Traducción, introducción y notas de Liliana Rainis

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Tucumán 3748, Buenos Aires, República Argentina

Introducción

Es conocida la importancia de G. C. Argan en el desarrollo de las disciplinas histórico-artísticas. Su obra literaria como historiador es muy vasta y en ella se reconoce fácilmente una progresiva superación en la posición crítica, que alcanza un ángulo de visión cada vez más amplio. Recordando, por ejemplo, sus primeros libros sobre arquitectura medieval italiana, donde todavía su "lenguaje se caracteriza por cierta complejidad teñida de preciosismo literario", como observa Tedeschi (en el prólogo de la edición argentina de *Walter Gropius y el Bauhaus*), notamos que, aunque el examen de cada monumento es profundo y objetivo, su interpretación de la obra se realiza solamente según puros valores formales: así, por ejemplo, en el caso de la tan discutida arquitectura gótica italiana no procede por fáciles comparaciones, sino haciendo resaltar las cualidades intrínsecas de cada edificio y teniendo presente la herencia clásica que, de algún modo, siempre se evidencia en el arte italiano, ya sea en la composición de los elementos, ya sea en la estructuración espacial. Pero en sus últimas obras encontramos una mayor preocupación por los valores históricos: en ellas no son solamente los valores estéticos puramente visuales los que importan, sino que cobra un interés especial el descubrimiento, a través de la forma, del mensaje humano del artista.

Base fundamental de la crítica de Argan es el concepto del *espacio*. Ya antes de que Zevi hubiera abierto la gran polémica sobre la relación espacio-arquitectura con su libro *Saber ver la Arquitectura* (basándose sobre todo en un escrito de Scott), otros historiadores —especialmente

alemanes— se habían ocupado del problema espacial. Importantísima en este campo es la obra de Alois Riegl *Spätrömische Kunstindustrie,* de 1901, no sólo porque está allí ampliamente desarrollada la teoría del *Kunstwollen,* sino también porque se examina el problema de la interpretación del espacio desde los egipcios hasta los primeros cristianos; pero la cuestión espacial está todavía ligada a la relación que existe entre la comprensión "óptica-táctil" y la resolución formal concreta —entre la *Weltanschauung* de la época y la voluntad artística—, lo que constituye la limitación de la obra. Más adelante, sobre todo con autores como Francastel y Panofsky, la interpretación de la estructura del espacio engloba también la interpretación de la cosmovisión del hombre; enfocada de esta manera, la problemática espacial cobra nueva importancia, y no solamente en la arquitectura (aunque es allí donde *realmente* podemos utilizar el espacio, ya sea con fines prácticos, ya sea viviéndolo espiritualmente), sino en toda obra de arte; porque comprendiendo *cómo* y *por qué* el hombre ordena las formas plásticas *estructurando* o *no-estructurando* un espacio, comprendemos *cómo* y *por qué* ordena todos los objetos que están en su existencia, y su manera de concebir el mundo.

Argan distingue dos componentes en el concepto del espacio: la Naturaleza y la Historia. Estos componentes son necesarios, esenciales, porque en ellos está comprendido todo el pensamiento del hombre: toda vez que el hombre quiere *crear* debe enfrentarse con el mundo físico que lo rodea y con los hechos del pasado; de la actitud que asume frente a estos "componentes" —ya sea aceptándolos, modificándolos, ignorándolos o rechazándolos— deriva toda la teoría que se estructura en la obra misma. Y si ampliamos el alcance de estos "componentes" a todo el campo artístico, y no únicamente a las artes plásticas, podremos comprender mejor las obras del pasado. Tomemos, por ejemplo, la literatura griega: muy oportuno es recordar a este respecto las observaciones de H. D. Kitto sobre Homero, cuando dice que en la *Ilíada,* "como en todo el arte clásico griego, se advierte una notable ausencia del marco natural". Esto no ocurre porque las formas de la naturaleza dejaran insensibles a los griegos, sino porque la obra está estructurada dentro de un marco divino que hace que, "en última instancia, también las acciones particulares sean al mismo tiempo únicas y universales"; y si pensamos en la manera en que el griego ubica y

compone sus templos en el medio físico, sin que se relacionen con la naturaleza, sino más bien distinguiéndolos y separándolos de las formas naturales particulares y accidentales, se nos manifiesta claramente el valor de *unicidad* y a la vez de *universalidad* implícito en cada uno de ellos.

Pero Argan va más allá, y con una visión profunda, abriendo un panorama más amplio, traslada la interpretación de la concepción espacial y del mundo —donde todavía estaríamos moviéndonos en un campo en cierto modo simbólico y abstracto— a la interpretación de la concepción de la vida. Argan ve al artista inmerso en los problemas de su época, de su sociedad; de esta manera puede explicar las motivaciones de su *hacer*; la obra es entendida como concepción de la vida del artista, la obra *es* ya su vida misma. Y no de otra manera se alcanzaría a comprender totalmente la obra de Klee, o de Masaccio —"quien trasforma los abstractos valores espaciales en concretos valores humanos" (*Brunelleschi*, 1955)—, o de Borromini —en cuyo "*furor* constructivo [...] y en la ansiedad de sublimar la materia en la forma sin mediaciones intelectualistas o naturalistas, se refleja un tardío impulso neoplatónico" (*Borromini*, 1952)—, o hasta la de Miguel Ángel, de quien Romain Rolland ha proporcionado también una imagen poética pero que no alcanza a captar su "desesperado esfuerzo por sobrepasar las fronteras de la naturaleza [...] tratando de alcanzar la forma a través de la desmaterialización de la materia" (*Borromini*).

Este curso examina dos grandes fases de la arquitectura: la de la "composición del espacio" y la de la "determinación del espacio". En la primera fase, que comenzaría con el Renacimiento, la investigación toca esencialmente la problemática del Barroco; aquí el estudio está centrado en la polaridad representada por las personalidades artísticas de Bernini y Borromini, polaridad que engloba las posiciones de los otros arquitectos contemporáneos; es evidente que en esta investigación resulta fundamental, para la comprensión de sus obras, conocer la antitética actitud frente a la historia de los dos arquitectos del Barroco italiano; Bernini, aceptando la Historia, representa en realidad el último gran maestro de ese clasicismo que Roma había dejado como herencia a todo el arte italiano, mientras que Borromini, criticándola, considerándola como un *problema* que hay que discutir, forzosamente propone un cam-

bio. Así, con la aceptación de Bernini se cerraría una puerta de la historia del arte y, contemporáneamente, otra puerta se abriría con la posición anticonformista de Borromini; en este hecho residiría el valor positivo de este gran artista, a pesar de su actitud negativa. A la mejor comprensión del *hacer* de estos arquitectos y de sus contemporáneos contribuyen tanto la investigación del autor sobre la *tipología* y su clara diferenciación en varios niveles, como el concepto de *monumento*, según el cual la palabra no significa solamente celebración, sino que cobra un más amplio alcance, necesario para comprender edificios de la antigüedad y también de un pasado no muy lejano. Muy interesante es también el estudio sobre las fachadas y la búsqueda de una solución *tipo*, del cual se deduce directamente la importancia que tiene para el autor el hecho de que la obra de arte pueda proporcionar un punto de partida para desarrollos posteriores.

En la segunda fase se examina el proceso de "fenomenización del espacio". En esta parte se individualiza con toda claridad en la obra arquitectónica la nueva concepción del mundo y del ser, del espacio y del tiempo —superando la concepción del binomio espacio-tiempo entendido simplemente como relación espacio-movimiento, espacio-recorrido, que había proporcionado hasta ahora la crítica más reciente, especialmente sobre arquitectura contemporánea— y se examina la obra del arquitecto en relación con las teorías filosóficas de Husserl, Bergson y Heidegger; de esta manera la obra se ubica dentro de un horizonte más amplio del *hacer* humano.

Como ya se ha hecho notar, en toda la investigación de Argan cobra primordial importancia el factor humano. Lo vemos claramente en la defensa del "racionalismo" —con que cierra el curso—, en la justificación que precisa su actitud fundamentalmente ética, como en otra oportunidad también lo había hecho con respecto al movimiento de Stijl. Esa constante búsqueda de la justificación moral de la obra del artista lo lleva a la imposibilidad de poder aceptar la posición crociana: posición que ha sido aclarada y aplicada a las artes plásticas por L. Venturi, para quien el juicio del crítico, si bien relativo, una vez formulado deja de lado esa misma personalidad del artista que en un principio había querido individualizar. Argan propone, por este motivo, una crítica distinta, que ofrece un horizonte más vasto para la investigación, que se determina como una acción social: en un mundo de valores continua-

mente cambiantes, el crítico ya no es juez sino intérprete, no emite juicios, absolutos o relativos, sobre los valores estéticos de la obra, sino que es quien interpreta esa obra para un público, para una sociedad. "La obra del hombre con larga vida histórica es una obra de arte": estas palabras encierran la concepción artística de Argan. Alcanzar a seleccionar esas obras en el curso de la historia, individualizar sus proyecciones y consecuencias para futuros desarrollos —no solamente en el arte, sino en todo el pensamiento humano—, trasmitirlas al público: ésta es la tarea del crítico, tarea que Argan realiza con fina sensibilidad y aguda penetración. Colocándose no como un espectador contemplativo, sino reconstruyendo profundamente el proceso de la creación, manteniendo constantemente un diálogo intelectual con el artista, que llega a veces a darnos la impresión de que él mismo hubiera estado presente durante la gestación de la obra, logra *recrear* la obra misma, determinando su vivencia y actualidad para nuestra cultura.

Este curso fue dictado por el profesor Argan en Tucumán, en 1961, para el *Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura.* Al traducir su palabra grabada he querido conservar su condición original de lecciones, para que no se perdiera la espontaneidad de la exposición ni tampoco su carácter didáctico. También por razones didácticas reuní algunas de las respuestas a las preguntas formuladas a nuestro visitante después de cada lección. He agregado también una serie de notas para que los estudiantes —sobre todo los de arquitectura—, no siempre familiarizados con los textos historiográficos y filosóficos, encuentren más accesible su lectura.

Liliana Rainis.

Lección I
Introducción al concepto del espacio

Los componentes del concepto del espacio: la naturaleza y la historia

El tema de estas conferencias gira en torno a la evolución del concepto del espacio en la arquitectura desde el Barroco hasta nuestros días. El título mismo del curso nos revela desde ya que cuando hablamos de *espacio* no nos referimos a una realidad objetiva, definida, con una estructura estable, sino a un *concepto,* es decir, a una idea que tiene un desarrollo histórico propio y cuyas trasformaciones son expresadas totalmente o en parte —esto ya lo veremos más adelante— por las formas arquitectónicas en particular y por las formas artísticas en general. Por lo tanto, *el concepto del espacio* es una creación histórica, y como tal deberemos examinarla. Premisa de esta concepción histórica es que el concepto del espacio no es verificable solamente en cada una de las formas arquitectónicas, sino más bien en el conjunto de los edificios, en la relación que existe entre ellos, y por ende también en el más amplio desarrollo de la arquitectura que es el urbanismo, el cual constituye también un aspecto esencial del desarrollo histórico desde el Renacimiento hasta nuestros días

Uno de los primeros puntos que deberemos analizar será entonces el de los *componentes* del concepto del espacio. ¿Qué elementos concretos concurren a definir una concepción del espacio? Sin considerar el problema (que sería un problema puramente filosófico) de definir dicho concepto, tenemos que reconocer ante todo que un componente esen-

cial de este concepto es la concepción del mundo, de la naturaleza en su relación con el individuo y con la sociedad humana, un aspecto que podemos entonces llamar naturalista. No hay duda de que el *problema de la naturaleza* es un componente del concepto del espacio. Más aún, han existido períodos históricos en los que el problema de la naturaleza predomina sobre cualquier otro, y tan es así que en ellos se afirma que "el arte es la representación de la naturaleza".

Evidentemente, el concepto de un "arte como representación de la naturaleza", concepto típico del Renacimiento, no se limita a las artes plásticas. La relación entre el artista y la naturaleza en el Renacimiento se plantea sobre la base de la imitación de la naturaleza, de la *mímesis,* y los teóricos del Renacimiento establecen la diferencia entre la actividad del pintor y del escultor por un lado, y la del arquitecto por el otro, en el sentido de que la pintura y la escultura son imitaciones de la realidad, mientras que la arquitectura es una imitación que podríamos llamar indirecta de la realidad.

Me voy a limitar por el momento a subrayar esta diferencia, que es puramente de comportamiento. Pero la idea de que también la arquitectura es una imitación de la naturaleza aparece ya desde el Renacimiento integrada por otros pensamientos: por ejemplo, por el concepto de que la arquitectura en particular, y todas las demás artes en general, son una imitación de lo antiguo, más precisamente de la antigüedad clásica. Aquí la relación se invierte: la arquitectura puede ser una verdadera imitación de la arquitectura clásica (o sea una especie de *mímesis* directa de dicha arquitectura), mientras que la pintura y la escultura se encuentran, en relación con el arte clásico, en una posición distinta, ya que debiendo representar contenidos modernos (casi siempre contenidos religiosos, que naturalmente en la antigüedad clásica eran diferentes), la imitación de lo clásico resulta menos directa que para la arquitectura. De aquí surge un elemento que se agrega al tema puro de la naturaleza, y es el tema de la antigüedad como *historia.* Por ello, si queremos considerar los elementos que componen el concepto del espacio arquitectónico en el Renacimiento, deberemos agregar a la idea de naturaleza la idea de historia.

Precisamente en el Renacimiento se ha planteado el problema de la relación entre *naturaleza* e *historia*, entre la naturaleza y lo clásico. ¿Cómo se resolvió este problema? Reconociendo que los antiguos ar-

tistas, pensadores, literatos, eran profundos conocedores de la naturaleza; que eran ellos quienes realmente poseían el secreto de la naturaleza, y que los antiguos filósofos, o mejor dicho aquel filósofo antiguo cuyo pensamiento constituye la base fundamental del pensamiento occidental desde la Edad Media en adelante —Aristóteles— era el verdadero filósofo de la naturaleza.

Es indudable que la actividad filosófica de Aristóteles permitía una afirmación de este tipo, porque la filosofía aristotélica es una filosofía de la experiencia y por lo tanto una filosofía fundada sobre el conocimiento de la naturaleza. Pero también es cierto que el pensamiento cristiano de la baja Edad Media y de principios del Renacimiento fue llevado necesariamente a admitir que los antiguos tenían un conocimiento de la naturaleza mayor que los modernos. ¿Por qué? Porque se admitía que el hombre moderno, o sea el hombre del 300 y del 400, poseía una filosofía mucho más amplia, puesto que esa filosofía se fundaba sobre la revelación divina, sobre la revelación cristiana. Siendo la verdad revelada por Dios, es evidente que la experiencia de la naturaleza no era ya la única fuente de la verdad, sino que, en cierto sentido, era una fuente menos importante y menos directa: si Dios mismo había revelado la verdad, no era necesario buscarla en la naturaleza.

Pero se planteaba entonces el siguiente problema: este mundo antiguo, clásico, de la historia, que continuamente se estudiaba a través de los clásicos y se admiraba como un mundo casi perfecto, era entonces un mundo que no tenía posibilidad de salvación, que no poseía la verdad. La respuesta era la siguiente: que la Divina Providencia, antes de la Revelación, había hecho las cosas de mànera tal que los hombres pudieran conocer la verdad a través de la naturaleza, a través de la creación, remontándose así desde la cosa creada al Creador. Así, pues, los antiguos eran los más grandes conocedores de la naturaleza, puesto que eran los que *en* la naturaleza y *de* la naturaleza debían extraer todos los elementos de su vida espiritual. Por eso, ya desde comienzos del Renacimiento existe el concepto de que la verdadera naturaleza, la naturaleza en su sustancia y no solamente en su apariencia, es aquella que nos es revelada por los antiguos, por los poetas; y en este caso sobre todo por Lucrecio, por Virgilio y Ovidio, y también por el arte figurativo.

A principios del 400 existe ya una especie de identidad entre naturaleza y arte clásico. Los artistas admiten que la naturaleza es algo mu-

cho más complejo de lo que nos es dado conocer por la experiencia empírica; y que, sobre todo, la naturaleza no puede ser representada en sus apariencias dado que éstas se trasforman continuamente, sino que debe ser representada a través de sus formas fundamentales, de sus elementos estructurales, o, en otros términos, de sus leyes. Por lo tanto, la antigüedad, el arte clásico, aparece como el arte que mejor que cualquier otro manifiesta las leyes fundamentales, las formas esenciales de la naturaleza.

Por consiguiente, también en lo que se refiere a la construcción de una "idea del espacio", el factor "experiencia de la naturaleza" por un lado y el factor "experiencia de la historia" por el otro se identifican. Mas en el mismo momento en que este pensamiento se manifiesta surgen otros problemas; por de pronto —y trataremos más adelante de establecerlo con exactitud—, el problema de definir qué es el arte clásico y cuál es el significado de sus formas.

Debemos hablar aquí de la formación, del desarrollo, y sobre todo de la trasformación del concepto del espacio desde el Barroco hasta nuestros días. Pero no debemos olvidar que la arquitectura, y precisamente la arquitectura barroca, no inventa las formas fundamentales del edificio, las toma de la antigüedad. Hace una arquitectura de columnas, de arcos, de cúpulas, de arquitrabes, de pilastras, o sea de elementos que se toman de la antigüedad en su aspecto tipológico y que luego son trasformados, pero que inicialmente se eligen porque se supone que poseen en sí mismos la capacidad de manifestar, representar y construir el espacio. Mas, ¿de dónde se toman esos elementos? Se dice que de los monumentos antiguos, los monumentos de Roma. Pero estos monumentos (que los artistas podían ver aunque más no fuera en ruinas) ocupan un período de cinco siglos por lo menos, si consideramos desde el siglo I antes de Cristo hasta el IV d.C., o sea la época de las grandes basílicas.

Y entonces, ¿cuál es realmente el arte clásico? ¿Aquel del primer siglo, del segundo, del tercero o del cuarto? Por otro lado, se va desarrollando y ampliando el conocimiento de los monumentos romanos antiguos que no se encuentran en Roma. ¿Cuál será entonces verdaderamente el arte que puede proporcionar ese modelo formal, el arte que se encuentra en Roma o el que, por ejemplo, se puede observar cerca del Rhin, en Alemania, o en Provenza, o en el Cercano Oriente,

o en África del Norte? Por lo tanto, resulta necesario establecer cuál es verdaderamente el arte clásico. Existen los tratados, en particular el de Vitruvio [1], pero este tratado de ninguna manera proporcionaba la solución del problema por el simple hecho de que los datos, las medidas de Vitruvio no corresponden, prácticamente, casi nunca a las medidas de los edificios antiguos.

Por este motivo, ya a' comienzos del 500 un teórico como Serlio puede preguntarse: ¿Quién tiene razón, los antiguos que construían los edificios, o Vitruvio que escribía la teoría de la arquitectura? En la carta dirigida a León X que trata de monumentos antiguos —escrita por un desconocido que hasta hace poco había sido identificado como Rafael, y que hoy Förster atribuye a Bramante— se dice muy claramente que Vitruvio sirve para reconstruir el arte antiguo, pero no es suficiente. Se dice precisamente: *Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti*; o sea que existe por un lado una teoría como la de Vitruvio, por otro una experiencia del monumento: surge así una contradicción casi continua entre las dos fuentes. Por esto es necesario, cuando se habla de experiencia del arte clásico como base fundamental para la morfología y tipología de la arquitectura del Renacimiento, del Barroco, etc., tener presente la variedad, la multiplicidad y a veces la contradicción de estas fuentes.

"Arquitectura de composición" y "arquitectura de determinación formal"

A medida que avancemos en nuestro curso, veremos cómo el problema de la concepción del espacio y de su representación a través de las formas arquitectónicas se va trasformando continuamente. ¿Cuál es la trasformación más profunda, más radical, la que deberá señalar la línea alrededor de la cual veremos agruparse los fenómenos que estudiaremos? Existe un hecho fundamental que debemos tener en cuenta: desde el Barroco hasta nuestros días el concepto del espacio se trasforma en el sentido de que si, todavía a principios del 600, la arquitectura es pensada como *representación* del espacio, a medida que se avanza en el tiempo se plantea como *determinación* del espacio. Lo que trataremos de demostrar aquí es que el arquitecto del 500 o de principios del 600 considera todavía que está representando en su edificio una reali-

dad que existe por *fuera* de sí mismo, una realidad objetiva aunque sea a través de interpretaciones que pueden ser formalmente muy distintas. Mientras que en el 600 comienza a aceptarse la idea de que el arquitecto no representa un espacio, una realidad que existe por fuera de él, sino que esta realidad se va determinando a través de las mismas formas arquitectónicas. Ya no se trata del arquitecto que *representa* el espacio, sino del arquitecto que *hace* el espacio.

Si se considera la arquitectura contemporánea, la de nuestros días, la idea de que es el arquitecto el que determina el espacio en el que se desarrolla la vida de la comunidad es una premisa ya completamente aceptada y fundamental. Por lo tanto, nuestro objetivo será llegar a comprender cómo se ha formado históricamente, desde el Barroco hasta hoy, esta concepción del arquitecto que *hace* el espacio, que *determina* el espacio.

Empezaremos considerando las distintas actitudes con respecto al trabajo del artista y del arquitecto que implican estas posiciones distintas. El arquitecto que se propone representar el espacio utiliza ciertos elementos formales que tiene a su disposición y que compone en su edificio. El arquitecto que pretende hacer o determinar el espacio no puede aceptar las formas arquitectónicas preestablecidas, cada una de las cuales tendrá un valor de determinación preestablecido; tendrá que inventar sucesivamente sus propias formas.

La gran antítesis, las dos grandes posiciones antitéticas y a menudo en relación dialéctica entre ellas que deberemos tener en cuenta serán precisamente éstas: por un lado, un arquitecto que podríamos llamar *compositivo,* o sea un arquitecto cuya originalidad puede consistir solamente en combinar de distintas maneras esos elementos formales ya dados; por el otro, una arquitectura que podríamos llamar de *determinación formal,* que no se fundamenta ni acepta un repertorio de formas dadas *a priori,* sino que determina cada vez sus propias formas.

La "arquitectura de composición" parte de la idea de un espacio constante con leyes bien definidas, o sea de un espacio objetivo; la "arquitectura de determinación formal" cree ser ella misma la determinante del espacio, o sea que rechaza lo *a priori* de un espacio objetivo. La "arquitectura de composición" no es necesariamente una arquitectura que repita siempre las mismas relaciones; siempre se ha admitido que la interpretación de la naturaleza o la interpretación de la historia puede

cambiar de individuo a individuo y de un período histórico a otro, pero esta interpretación puede cambiar también en el ámbito de una realidad objetiva dada. En la "arquitectura de determinación formal" no se da ninguna premisa histórica u objetiva, y justamente la determinación del valor del espacio se realiza con la determinación de la forma arquitectónica.

Continuando nuestro análisis podemos llegar a una distinción aún más profunda. La "arquitectura de composición" es una arquitectura que se funda sobre una concepción objetiva del mundo y de la historia, de la naturaleza y de lo clásico; es por lo tanto una arquitectura que se plantea ella misma como concepción del mundo: es una arquitectura *Weltanschauung.* La "arquitectura de determinación formal" no acepta una concepción objetiva del mundo y de la historia, y puesto que la forma se determina en el mismo proceso del artista y este proceso es un proceso vital, un proceso de vida, se puede decir que la "arquitectura de determinación formal" entra en el ámbito de aquella actividad espiritual que no es concepción del mundo, *Weltanschauung,* sino concepción de la vida, *Lebensanschauung, Lebenswelt.*

Si se tiene presente esta importante diferenciación en dos grandes categorías, será muy fácil descubrir que en su trasformación la arquitectura no ha hecho otra cosa que seguir un desarrollo que pertenece a todo el pensamiento europeo, desde fines del 500 en adelante. Pues ¿en qué consiste la gran trasformación del pensamiento y de la cultura a partir de fines del 500 hasta hoy sino en la eliminación del *sistema,* la eliminación de la estructura aceptada *a priori* como estructura inmutable de la verdad? ¿Qué sucede en la concepción del mundo cuando se pasa de la concepción ptolomeica a la concepción copernicana? Sucede que en lugar de aceptar una estructura del mundo como la revelada por la suprema autoridad espiritual —en este caso la Iglesia—, se trata de descubrir la realidad, la verdad, en el desarrollo de la experiencia individual, esa experiencia individual que comienza justamente en el Renacimiento con Leonardo y que se desarrolla con Galileo.

Este deseo de renunciar al principio de autoridad por el principio de experiencia es el mismo que encontramos en la arquitectura. Bastará recordar que en la naturaleza —y cuando se habla de naturaleza se entiende *naturaleza revelada,* o sea creación— también existe un principio de autoridad. Hemos hablado de los clásicos, de la obligación que

tienen los artistas de imitar el arte clásico, y esto ya significa afirmar el principio de autoridad del arte clásico. Hemos hablado del arte como imitación, como *mímesis*, pero el que quiere imitar reconoce la autoridad del objeto que imita. Por lo tanto, esa concepción que hemos llamado de la "arquitectura de composición" es una concepción con una base sistemática; una concepción que admite la existencia de un *sistema*, ya sea el sistema del cosmos, el sistema de la naturaleza, o el sistema de las formas arquitectónicas expresadas por los monumentos antiguos y por los tratados. Pero de todas maneras admite el *sistema* y la autoridad del *sistema*. La arquitectura que hemos llamado de "determinación formal", en cambio, no admite la autoridad del sistema y hace residir todo el valor del arte en la metodología del realizarse, del *hacerse* del arte.

En el 600, o sea en plena época barroca, tenemos esta antítesis muy claramente expresada: la antítesis entre Bernini y Borromini. Bernini es el hombre que acepta plenamente el sistema, y cuya gran originalidad consiste en "agruparlo", en magnificarlo, en encontrar nuevas maneras para expresar plenamente en la forma el valor ideal o ideológico del sistema. Con Borromini, en cambio, comienza la *crítica* y la eliminación gradual del sistema, la búsqueda de una experiencia directa y por lo tanto de un método de la experiencia; y no es casual que los antecedentes de la concepción del espacio de la arquitectura moderna se hayan buscado en la arquitectura de Borromini o de sus sucesores, en toda esa arquitectura que viene de la tradición de Borromini, mientras que nada similar se ha podido encontrar en la arquitectura de Bernini.

Debemos agregar que si trasportamos nuestra observación del campo puramente artístico al campo más amplio de la historia de la cultura, advertiremos que el proceso de trasformación es el mismo. En la filosofía, desde Descartes a Spinoza y Leibniz, se renuncia al sistema del escolasticismo, y se trata de establecer el pensamiento como única fuente de la experiencia y luego aclarar de la manera más evidente cuáles son los procesos a través de los cuales se realizan el pensamiento y la experiencia. En el campo de la literatura, en el campo de la poesía, nos encontramos frente a fenómenos análogos: se renuncia a la representación de un mundo sistemático y se pasa a la representación de la vida interior, de los sentimientos, de la representación de la vida moral, sentimental, psicológica del individuo: del individuo en un ámbito social.

Es muy fácil comprobarlo: el paso del *Orlando Furioso* de Ariosto a la *Gerusalemme Liberata* de Tasso es justamente el paso de una visión exterior, brillante, plástica, bellísima, como la de Ariosto, a la concepción del mundo interior de Tasso. Por ello el paso de la objetividad a la subjetividad, también aquí, y no solamente en este campo de pura cultura humanística, es fácil de comprobar. Lo encontramos también en la vida social y política, en el pasaje de la concepción de la política como expresión de la autoridad pura a una concepción extremadamente más diferenciada, que no sólo toma en consideración los grandes valores representados por la Iglesia o por el Imperio o por cualquiera de estas grandes instituciones, sino también los valores de la vida del individuo en la comunidad.

Es típico el pasaje de la historiografía de Maquiavelo a la historiografía de Guicciardini en Italia, o a la concepción política de un Montaigne en Francia. Es evidente que si al "hombre del sistema" el mundo se le presenta como una estructura constante, el espacio se le presenta como una realidad geométrica y por lo tanto es inmutable en sus leyes. Por otro lado, el hombre que resuelve aceptar los movimientos de su propia vida interior, tratará de aclarar cómo se desarrolla esa vida y también será inmediatamente llevado a considerar el desarrollo de su propia vida en relación con la de los demás, en un ámbito inicialmente más restringido (como puede ser el de los afectos más cercanos) o en un ámbito más amplio (que puede ser el de la ciudad, el del Estado, etc.).

Si consideramos entonces estas dos posiciones como diametralmente opuestas, veremos que la posición del hombre del *sistema* es una posición contemplativa y la posición del hombre del *hacer* o del hombre del *método* es una posición activa. En lo que se refiere a la concepción del espacio, ¿qué diferencia se desprende de estas dos posiciones? Para el hombre del sistema, para el hombre contemplativo, el espacio es un dato revelado. Si la Iglesia enseña que existen siete cielos, siete órdenes en el cielo, aunque evidentemente yo no los he visto y no han sido objeto de mi experiencia, simplemente creo que es así, y contemplo esta imagen que me ha sido dada. Pero si parto del principio de que la experiencia es lo que cuenta, ocurrirá que mi existir en la realidad podrá constituir la determinación continua de un espacio. El espacio que yo recorro, el espacio en el que me muevo, el espacio que efectivamente veo, todo esto me interesa. Y si en el primer caso tengo una constancia de valor de

espacio, en el segundo existe una trasformación continua de valores de espacio, una trasformación que está ligada con la actividad —mi actividad, la actividad de los demás, la actividad del grupo social al cual pertenezco—. Este es el pasaje de una concepción "sistemática" a una concepción "metodológica". El pasaje de una posición contemplativa a una posición activa será también el pasaje de una concepción metafísica a una concepción social del espacio.

Hablar hoy a los arquitectos de concepción social del espacio es superfluo, porque toda su obra se desarrolla precisamente según esta concepción. Pero la concepción social del espacio no ha nacido de la nada; la concepción social del espacio (la concepción del espacio no como realidad metafísica, sino como condición determinada y determinante de la existencia) nace de la crítica de la concepción precedente, así como la concepción del Estado democrático nace de la crítica del Estado autoritario. Hay aquí dos concepciones que hemos comparado como si fueran dos grandes bloques contrapuestos; será oportuno en cambio observarlas en su relación dialéctica continua, porque el artista que tiene como problema expresar, manifestar, realizar en el arte su propia experiencia del mundo, necesariamente debe relacionarse con hechos concretos, con hechos inmanentes. Pero a estos hechos deberá también contestar con formas, formas que deberá deducir de alguna experiencia precedente; por otra parte, aquella experiencia de cultura preexistente en su búsqueda constituye también un dato objetivo de la realidad. Este es un punto que hay que tener en cuenta en todo nuestro desarrollo.

Es posible que un artista, un arquitecto como Borromini, por ejemplo, se rebele y no quiera aceptar ese patrimonio de formas clásicas que se consideraban casi canónicas; de todos modos, no puede hacer que este patrimonio no exista, que no sea el que utilizaban los otros arquitectos que están en una posición ideológica distinta de la suya; no puede hacer de manera que su propia obra, en lugar de ser una *invención* perfectamente libre, sea una crítica de aquella cultura que es la cultura aceptada y dominante en su época; no podrá dejar de deducir su propio lenguaje de esta *crítica* del lenguaje histórico; y tampoco podría hacerlo por otra razón muy grave y fundamental: si él no realizara la crítica de la cultura existente y dominante en su época, si él quisiera *inventar* un modo totalmente libre para sus propias formas, caería justamente en

esa concepción de la arquitectura sistemática contemplativa de la que quiere liberarse.

¿Por qué? Ante todo, porque el concepto que este artista ha debido eliminar es el concepto de *invención*. La invención es la creación. La creación es proponer algo totalmente nuevo, es ponerse en una posición similar a aquella de la Divinidad que crea de la nada, es la *mímesis*, la imitación humana del acto divino, así como el arte que hemos llamado de "contemplación" o de "mímesis" —arte que admite el principio de autoridad— se plantea como arte de imitación del gesto creativo divino. Querer inventar o crear significa afirmar la propia autoridad; significa atribuirse a sí mismo ese principio de autoridad que se querría anular, destruir.

El arte de invención es el típico arte del sistema, y no es casualidad que ese gran clásico —el más grande de todos los clásicos de la arquitectura italiana— que es Bernini haya sido un gran inventor. Mientras que quien, como Borromini, ha renovado profunda y totalmente la arquitectura —y no solamente la italiana— no ha sido un gran inventor, y no hubiera querido serlo nunca; porque la invención es siempre algo que se superpone al mundo histórico, es como el vértice que uno cree poner a la gran montaña de la experiencia. Se creía que la experiencia humana crecía sumándose a sí misma por grados; en cambio, hombres como Borromini pensaban que la experiencia humana se desarrollaba a través de la crítica de las experiencias anteriores y no a través de una ampliación de la concepción precedente.

Por eso podremos agregar todavía otras cualidades a las dos clases de arquitectura que hemos indicado: "arquitectura de composición", por un lado, o sea "arquitectura de representación del sistema", de aceptación de un principio de autoridad, de "mímesis", de "invención"; por otro lado, "arquitectura de determinación de la forma", de "determinación del espacio" a través de la forma, arquitectura no de representación, sino de respuesta directa a las exigencias de la vida, no de concepción del mundo, sino de actividad vital y con un proceso no inventivo, sino esencialmente crítico.

Nuestro curso proseguirá entonces tratando de determinar, por un lado, cómo se desarrollan estas concepciones sistemáticas del espacio y, por otro lado, cómo se desarrolla una crítica de estas concepciones sistemáticas y una nueva concepción del espacio; cómo el espacio de la

vida sustituye en la arquitectura a la concepción del espacio del cosmos representada en la forma. A través del desarrollo de esta crítica de los grandes conceptos espaciales y formales del clasicismo, trataremos de llegar a interpretar qué trasformaciones han nacido en la morfología y en la tipología arquitectónica, y sobre todo cuáles son las grandes creaciones históricas que han surgido de la nueva concepción del espacio, es decir, la concepción del espacio como "dimensión de la vida social", de la vida de la comunidad. Diré como anticipo que la creación histórica más importante del 600 como consecuencia de la nueva concepción espacial es la idea de la "ciudad-capital", o sea la idea de la ciudad como organismo político funcional en relación con un Estado que es ya un Estado moderno. A través de la crítica de esta posición veremos cómo se ha llegado a la concepción de identidad entre arquitectura y urbanismo y a la concepción de un espacio como dimensión de la experiencia alejado de toda sistematización *a priori,* concepción que es propia de la arquitectura moderna y de cualquier otra forma del pensamiento o de la cultura moderna.

Preguntas

¿Cuál es la relación que existe entre invención y creación?

El término *invención,* en el sentido que posee en la teoría e historiografía del 500 al 700, está vinculado con toda la literatura sobre arte del Renacimiento y sobre todo con el término *diseño.* Vasari dice: *L'invenzione é propriamente il disegno dell'opera*[2]. La primera definición de *diseño* la encontramos en el tratado de arquitectura de L. B. Alberti: "el diseño es toda idea separada de la materia; es la imagen de la obra independientemente de los procesos técnicos y de los materiales necesarios para realizarla; dada la invención, se buscan los modos de realizarla". El *diseño,* entonces, representa la línea general de la obra que el artista concibe; la solución técnica viene después.

La técnica puede obligar a modificar la *invención* parcialmente, pero

ésta siempre quedará definida en sus líneas generales[3]. Cuando los teóricos hablan de *invención* se refieren, en arquitectura, a las formas generales del edificio y, en pintura y en escultura, a los conceptos generales del hecho narrativo de la composición. Este principio está ligado, por un lado, con la creación de una forma que sea una representación (un hecho histórico, etc.) y, por otro lado, se remonta siempre a la *historia,* o sea al arte clásico, a la antigüedad. Pero hay que tener en cuenta también que entre la "invención artística" y la "imaginación fantástica" hay una gran diferencia. Si imagino un animal fantástico no realizo una *invención,* sino que cumplo un acto arbitrario; en cambio, la *invención* está siempre dentro del límite de lo posible. Para Aristóteles, la "poesía" es siempre una *invención* de lo posible, y es solamente posible lo que ya ha acaecido[4]; por lo tanto, hay que basarse en la historia, hay que permanecer en el hecho histórico, es imposible ir más allá.

Con referencia al Barroco podemos tomar el caso de Bernini. En arquitectura, Bernini debe mucho a Bramante, y por eso podemos establecer una relación entre la arquitectura de Bramante —por ejemplo el templete de S. Pietro in Montorio— y la de Bernini —la columnata de S. Pedro—, en la que se nota un desarrollo históricamente coherente. Toda creación de la mente que sigue principios fundamentales —ya sea de la naturaleza, ya sea de la historia humana—, es decir, dentro del sistema del mundo natural o histórico, es una *invención;* por fuera de ese sistema ya no es posible la *invención.* Bernini, durante su estadía en Francia en 1675[5], dice que mientras los pintores y escultores toman en sus obras como norma las proporciones del cuerpo humano, Borromini hace su arquitectura como imitación de las Quimeras, o sea que crea fuera de lo verosímil. Por lo tanto, no crea en realidad porque, desde el punto de vista teológico, se puede crear solamente la naturaleza (como Dios), y más allá de aquélla se crearía el mal, lo negativo. El artista inventa, es decir, crea formas completas de edificios separadamente de toda materia; sólo después viene el hecho de la ejecución, que puede ser fiel o no al proyecto, puede acercársele más o menos, pero no se identifica jamás con él, de la misma manera que un hombre o un objeto no se identifica jamás con esa "idea" en la teoría platónica[6]. "Diseño", entonces, es igual a "invención" e igual a "creación" (en el sentido de cosa natural), e igual a "teoría", puesto que la "invención" es

siempre descubrimiento (en el sentido etimológico latino, *invenire* quiere decir descubrir), pero descubrimiento de una ley más allá de las apariencias. Así, para Alberti, el "hacer ideal de la invención" es encontrar la exacta forma original de lo antiguo; por eso representar la naturaleza o la historia es siempre un "descubrimiento".

Un valor de *invención* lo encontramos también en Borromini y en Guarini; pero ya se ha producido una nueva situación: el aislamiento de la técnica (antes ligada al "obrar") y la deducción de ésta de las ciencias físicas y matemáticas. A fines del 500 se disocia la figura del arquitecto: para Domenico Fontana, por ejemplo, lo "bello" tiene valor en el orden de la vida natural, mientras que el "decoro" es un valor en el orden de la vida social [7]. Y surge también la figura del urbanista. Para Borromini o para Guarini, la *invención* está en el orden de un procedimiento operativo, nace de la operación gráfica figurativa; para Borromini, el "diseño" es imaginar la forma del conjunto de manera esquemática precisando luego la composición de los elementos; para Bernini, cada vez que se pasa de un proyecto al siguiente se vuelve a "inventar" el proyecto. Cuando Borromini "diseña" S. Carlino comienza con un rectángulo, después curva los contornos, agrega capillas que luego serán también óvalos, etc., o sea que se produce una trasformación continua de la forma que evita los estratos planimétricos diversos, cada uno de los cuales supera al precedente. En el primer caso —Bernini—, el "diseño" tiende a ser algo concreto, concluido, y la obra realizada será solamente algo inferior. En el segundo caso —Borromini—, no hay solución de continuidad, no existe una "praxis" separada; la materia *adquiere* un valor, no alcanza ningún "diseño" dado *a priori,* más aún, es un valor que sin lugar a dudas es superior a cualquier "diseño" dado *a priori.* Lo mismo puede observarse desde un punto de vista social: en Bernini, el sabio, es la autoridad de la cultura la que define la forma que luego se lleva a la práctica; en Borromini es el artesano quien, a través de su proceso creador, lleva la técnica a su máximo valor. Por eso Bernini considera la técnica como la aplicación de un valor ya dado. A través de la técnica no se inventa nada; la técnica solamente perjudica, y es un hecho socialmente inferior. Borromini, más moderno, considera que el hombre puede realizar su finalidad a través de la técnica; ella es el valor por excelencia, y todo hecho está envuelto en el carácter operativo de la técnica [8].

¿Cuál es el alcance de los términos "sistema" y "método"?

El *sistema* es un conjunto de afirmaciones lógicamente relacionadas entre sí y que contesta *a priori* cada problema que el hombre pueda plantearse frente a lo que es el mundo, ya sea que se trate del "mundo natural" o del "mundo histórico"[9]. Desde Aristóteles, y luego con Santo Tomás y el escolasticismo, hasta Descartes, se afirma que Dios ha creado el mundo con una estructura rígida, geométricamente ordenada, por lo que nosotros vemos el mundo *natural* como un mundo geométricamente creado. La *historia,* en cambio, es la reconstrucción de los advenimientos pasados según una sucesión lógica, ya que de otra manera sería el "destino". Para los humanistas la *historia* se desarrolla, en la antigüedad, a través de una evolución progresiva que llega a su culminación con el Imperio Romano, donde hay una época de claridad; los responsables de la caída del Imperio son los bárbaros, que representan la "desgracia", el "destino", algo accidental, pero que no es la *historia.* La misma actitud adoptan los humanistas frente a la *naturaleza.* Hay una identidad entre el concepto de "perspectiva" y el concepto de "historia", fundados contemporáneamente: la "historia" —reconstrucción lógica del pasado— es al tiempo como la "perspectiva" —ordenación del espacio— es al ámbito físico. Esta visión racional se asume porque siendo Dios racionalidad pura, todo lo que deriva de su voluntad es racional; pero a veces suceden hechos que alteran esta claridad lógica, hechos considerados diabólicos, porque el diablo es lo irracional. La conciencia de un mundo natural histórico, racionalmente organizado, formando un mundo cerrado, representa el *sistema.* El deber del artista frente al *sistema* es imitarlo ("mímesis"), pero no siempre de la misma manera: Rafael, por ejemplo, lo hará a través de la forma, mientras Tiziano lo hará a través del color; hay una coherencia entre la estructura plástica de Rafael y el uso del color de Tiziano. Una "actitud sistemática" será entonces la de aquel que admite la existencia de valores objetivamente dados y constantes.

En cambio, el *método*[10] es el proceso de aquel que no acepta los valores dados, sino que piensa determinarlos él mismo en un "hacer"; este "hacer" tendrá una coherencia no de tipo constante —de la naturaleza o de la historia—, sino que la coherencia existirá por el hecho de que todo lo que él hace tiene una finalidad. Será entonces un "arte

sistemático" el que admite valores dados *a priori* y se realiza a través de un proceso de "mímesis"; mientras que un "arte metodológico" no mira hacia esos valores, sino que llega a su término buscándose a sí mismo. Así también, en el campo filosófico, son filosofías sistemáticas las que aceptan —como el escolasticismo— una organización del mundo *a priori*, las que tienden a la teología y a la cosmología; mientras que son filosofías asistemáticas o metodológicas las que buscan justificación por la experiencia, como sucede desde Descartes en adelante, cuando se rechaza el principio de la *autoridad* en favor de la *experiencia;* lo que interesa es, en este momento, establecer cuáles son los procesos mediante los cuales mi ser entra en contacto con el mundo.

Lección II
La tipología arquitectónica

El problema de la tipología arquitectónica está relacionado con esa concepción arquitectónica que hemos llamado "arquitectura de composición", en el sentido de que la "composición", la asociación de elementos arquitectónicos, se hace según un esquema que, en la mayoría de los casos —más aún, podríamos decir en la totalidad— es un esquema tipológico.

Ante todo veremos qué se entiende en arquitectura por la palabra *tipología,* y para ello tendremos que recurrir a los tratadistas. Esta palabra la encontramos no en la antigua teoría arquitectónica, sino en la teoría arquitectónica neoclásica, es decir, en la teoría de un período que objetivamente se ha propuesto restablecer y hacer revivir los *tipos* de los edificios antiguos. La definición más interesante que he encontrado de esta palabra figura en el *Dictionnaire d'Architecture* de Quatrémère de Quincy, un teórico que trabajó en Francia en el ámbito de la cultura tardo-iluminista, precisamente en los últimos años del 700 y los primeros del 800.

Quatrémère de Quincy dice que no se debe confundir el *tipo* con el *modelo.* Un *modelo* se copia, se imita exactamente; un *tipo* es una idea general de la forma del edificio, y permite cualquier posibilidad de variación, naturalmente dentro del ámbito del esquema general del *tipo.* Por ejemplo, podemos fijar el *tipo* del templo circular períptero; en el ámbito de este *tipo* podemos cambiar el número de columnas, las proporciones y las relaciones, las distancias entre columna y columna, la

curvatura de la cúpula, pero quedaremos siempre en el ámbito del *tipo* del templo circular períptero.

Ahora bien, si tratamos de analizar qué es el *tipo*, debemos ante todo establecer niveles. La tipología arquitectónica tiene niveles distintos. Por ejemplo, podemos concebir un tipo de planta, una planta longitudinal que posea una simetría bilateral, o una planta central que posea una simetría radial; no es indispensable que a estos dos tipos de planta corresponda necesariamente una función particular del edificio. Se puede tener un edificio de planta central —o sea con todas sus partes distribuidas según una simetría radial alrededor de un eje vertical— en un templo circular, en un "tepidarium" o en la sala de una terma, v se puede hallar una simetría bilateral —o sea una planta longitudinal con simetría bilateral, con las partes distribuidas hacia los dos lados de un eje longitudinal— en una "basílica" o también en la sala de un palacio. Tenemos entonces un *tipo* de distribución de elementos arquitectónicos independientemente de la función específica y del destino del edificio. Está claro que semejante *tipo* es ya un tipo de "definición espacial". El hecho mismo de que una idéntica manera de distribución de los elementos pueda hallarse en relación con funciones completamente distintas demuestra que estos dos esquemas pueden considerarse simplemente como dos esquemas de distribución espacial, de definición del espacio a través de elementos arquitectónicos independientemente de su función.

Y si nos referimos no tanto al arte antiguo —cuya teoría es distinta—, sino a la reconstrucción de la teoría clásica tal como nos la proporciona el Renacimiento, podemos ya referir a estos dos modos de distribución espacial dos concepciones de la perspectiva netamente distintas. Podemos referir al tipo longitudinal la concepción de la llamada *perspectiva artificialis*, o sea de la perspectiva según el principio del encuentro de las líneas paralelas en el infinito, la perspectiva fundada sobre la quinta proposición de Euclides. En cambio podemos referir el esquema central a la concepción llamada de la *perspectiva communis*, en que la imagen es concebida como proyectándose sobre una curva que sigue la curvatura de la visión empírica, óptica, o sea la perspectiva que tiene un fundamento más bien óptico que geométrico. Por lo tanto, en este nivel la tipología, sobre todo la tipología de las plantas, tiene en cuenta exclusivamente los modos de concepción espacial. Podemos te-

ner una visión de la realidad fundamentalmente empírica, o sea (como aclara Vitruvio) fundada sobre la distribución de las luces y de las sombras, de las partes luminosas y de las partes en sombra. Por otro lado podemos rectificar racionalmente esta visión basándonos sobre principios geométricos, y obtener una distribución según principios esencialmente matemáticos como las distancias, las relaciones proporcionales entre magnitudes. Es éste entonces un nivel de la tipología que refleja exclusivamente maneras de ver, de concebir el espacio.

Pero además existe otro nivel de tipología, que se refiere esencialmente a la función de los edificios, y en el que se consideran sobre todo las formas generales de los edificios en conjunto, en relación con su función o su destino. Función o destino que pueden ser de carácter práctico o también de carácter simbólico. Quiero aclarar desde ya que el aspecto práctico y el aspecto simbólico pertenecen a una misma categoría: si yo realizo un determinado edificio pensando que la forma de éste es un símbolo del universo y como tal sirve para ofrecer a las personas una imagen del universo tal como la que nos es dada por una particular concepción religiosa, es evidente que este edificio cumple con una función de carácter religioso que, desde el punto de vista del arte, es todavía una función de carácter práctico.

Desde el punto de vista de la tipología en relación con la función, tenemos una serie numerosa de tipos, el tipo del palacio, de la villa, de la fortaleza, del templo, etc. Cuando, además, entramos en la época del primer cristianismo, advertimos distinciones claras entre la diversa función de los edificios religiosos. Un caso típico entre los edificios religiosos paleocristianos es el de la existencia de edificios de planta central que derivan en su mayor parte del templo romano circular antiguo, y de edificios de planta longitudinal que derivan de la basílica civil romana. La diferencia de función entre estos edificios es muy clara: el edificio de planta circular, que generalmente no tiene grandes dimensiones, es un edificio que posee una función de culto puramente simbólica —un bautisterio, un mausoleo—, no una iglesia donde se congrega una gran cantidad de fieles, es decir, no una iglesia donde se realiza la enseñanza de la religión [11].

La enseñanza de la doctrina religiosa es un hecho típicamente cristiano, porque en la religión antigua del mundo clásico no existía ninguna forma de enseñanza religiosa. El culto era trasmitido tradicional-

mente y no implicaba una enseñanza, puesto que el problema religioso estaba netamente separado del problema moral; la enseñanza moral se realizaba juntamente con la enseñanza civil, con aquella enseñanza que debía trasformar al hombre en un ciudadano del Estado.

Con el advenimiento del cristianismo, en cambio, la enseñanza moral se une a la religiosa, puesto que no se quiere formar un ciudadano para el Estado, sino un ciudadano para la "Civitas Dei", o sea un ciudadano que pueda salvar su propia alma. Por lo tanto, surge la necesidad de un ambiente para la predicación y para la enseñanza, para la propaganda de la fe, es decir, para la gradual conversión de masas de hombres a la fe cristiana. Esto implica la necesidad de un ambiente muy amplio y adecuado para la congregación de los fieles; se elige entonces un tipo de lugar de reunión como la antigua "basílica" y se lo adapta a la función religiosa. De este modo sabemos que, en la arquitectura paleocristiana, un edificio circular es un edificio de carácter puramente sagrado.o dedicado al culto, y un edificio longitudinal es un edificio con funciones de congregación, de reunión de la comunidad para la enseñanza religiosa.

Ahora bien, esta enseñanza religiosa es en sí misma no sólo un aspecto del culto cristiano, sino que en la religión cristiana los que están presentes en los actos del culto son los ministros de ese culto y la "ecumene" de los fieles que representa el cuerpo místico de la Iglesia; es así como se asocian —y lo veremos sobre todo en el Renacimiento— las formas del culto, o sea de los tipos de edificios centrales, circulares, con los tipos de edificios longitudinales, como queriendo significar la identificación o la fusión de las dos funciones, el rito y la propaganda.

En este nivel encontramos entonces distinciones de tipo según las funciones. Estos tipos, distintos según las funciones, están relacionados con aquellos otros tipos, de los que hemos hablado antes, de distribución espacial. En otras palabras, este segundo nivel de la tipología —donde están ubicados tipos y subtipos según las funciones— implica una elección en el precedente nivel, o sea en el de los grandes "tipos de concepción espacial". Es decir, que al destinarse un dificio para una particular función, se debe elegir entre los distintos tipos de definición espacial el que resulte más adecuado. Podríamos decir que los tipos de este segundo nivel representan una "especificación" en relación

a la función de los tipos de pura distribución espacial que vimos anteriormente.

Evidentemente, hasta aquí hemos hablado de tipos que se relacionan con el edificio en su conjunto. Pero en el ámbito mismo del edificio se pueden encontrar otras tipologías. Por ejemplo, resulta claro que algunos de sus elementos pueden clasificarse dentro del orden tipológico: desde la cúpula hasta las columnas, desde el sistema de arquitrabe al sistema de arcos, aquí también influyen elementos de carácter simbólico. De todos modos, este repertorio de tipos es aún más diferenciado que los tipos de los otros dos niveles; así, podemos encontrar los mismos elementos, por ejemplo la columna, en varios, o tal vez en todos los tipos de edificios, ya sean de carácter religioso o civil, de interés público o privado. La búsqueda tipológica puede llegar hasta los mínimos detalles del edificio: por ejemplo, la composición de un entablamento con triglifos, óvulos, es evidentemente también un aspecto tipológico.

El arquitecto antiguo, clásico, podía disponer de una serie de tipologías de grados distintos que le permitían la elección de los propios elementos en ámbitos y niveles muy diversos, pero que lo acompañaban hasta la terminación de los más pequeños detalles de la propia arquitectura.

Veremos ahora prácticamente qué es un *tipo.* Cuando decimos: "el tipo de templo circular períptero", tenemos en nuestra mente una imagen, vemos algo que puede ser un cilindro rodeado por columnas, y una cobertura, en la mayoría de los casos una cúpula, pero que también podría tener una terminación cónica; de cualquier forma no tenemos ningún elemento que nos diga hasta este momento cuántas deben ser esas columnas, a qué distancia deben estar una de otra, etc. ¿Cómo nace este tipo? Este tipo nace, evidentemente, no como una invención arbitraria, sino como la deducción de una serie de experiencias históricas. Nadie puede sentarse a la mesa de trabajo y decir: voy a inventar un tipo arquitectónico. La mayoría de las veces en que ello se intentó se obtuvo un completo fracaso; por ejemplo, en las obras de los arquitectos de la segunda mitad del 800, que frente a las exigencias de una vida social muy diferenciada y con una multiplicidad de funciones distintas, se propusieron la invención de un tipo. Justamente en esa época, a fines del siglo pasado y principios de éste, nació el *tipo del banco,* y pre-

cisamente con el objeto de responder a exigencias de carácter actual. Si observamos la mayor parte de los bancos nacidos de la voluntad de crear un *tipo de banco,* vemos que no ha habido absolutamente ninguna invención; generalmente se ha tomado el tipo de palacio del Renacimiento, con un patio con pórtico interior, se lo ha cubierto de vidrio, se han cerrado las arcadas creando una especie de salón donde antes se hallaba el patio, utilizando ventanillas como elemento de comunicación, y se ha logrado así una parte reservada al público y una parte para las oficinas del banco. En realidad no se ha creado un tipo nuevo, sino que se ha buscado un tipo antiguo, y, bien o mal, se lo ha adaptado. Lo mismo podría decirse de los otros tipos que se crearon al finalizar el 800; bastaría pensar por ejemplo en el *tipo del hotel,* que sin una razón precisa volvió a adoptar los tipos de alineamientos de ambientes, propios de los edificios conventuales, sin que sea absolutamente indispensable que en un hotel todas las habitaciones se encuentren alineadas a lo largo de un corredor.

El *tipo* en la historia se ha determinado siempre por la comparación entre sí de una serie de edificios. Teóricamente, de todos. Es decir, si me propongo establecer el "tipo del templo circular períptero", teóricamente debiera realizar este proceso: tomar todos los templos circulares perípteros construidos hasta el presente, y luego aislar todo lo que se repite en estos ejemplos. Todos tienen muy claramente definida una columnata en alineación circular: he aquí un elemento que aíslo y que me servirá para definir mi tipo. Pero además pueden existir algunos que tengan ventanas en la cámara circular interior, mientras que otros no las tienen; de modo que eliminaré el elemento ventana dado que éste no se repite en todos los ejemplos. El *tipo* resultará de un proceso de selección mediante el cual separo todas las características que se repiten en todos los ejemplos de la serie, y que lógicamente puedo considerar como constantes del tipo. De manera que he realizado la siguiente operación: observé lo antiguo y deduje un esquema. ¿Qué tipo de esquema? Un esquema que no tiene ningún valor de forma artística porque no lo veo en su realidad de forma plástica, lo veo solamente como esquema de distribución de elementos, relacionados con una determinada idea de espacio, con una función específica. En otras palabras, aíslo una especie de esqueleto espacial, como si quisiera hacer una jaula metálica, un esquema espacial que después realizaré, al que después

daré una concreción plástica real a través de formas arquitectónicas.

Ahora bien, para entrar en el problema trataremos de considerar qué valor tiene en la función el proceso artístico de un tipo. Suponiendo que debo realizar un templo circular períptero, una vez que he llegado a este proceso de selección de todos los datos históricos disponibles y he deducido mi tipo, prácticamente he agotado la experiencia histórica que considero puede servirme para mi creación artística. En otros términos: si debo proyectar un templo circular períptero, observo todos los templos circulares perípteros y una vez obtenidos de esta observación los caracteres generales de los templos circulares perípteros, me propongo hacer lo que han hecho todos los demás, desarrollar este esquema según un criterio formal personal, pero que no altere el esquema; me pongo en una condición tal que, teniendo este esquema en mi mente, no puedo menos que realizarlo formalmente.

Toda la arquitectura del Renacimiento y toda la arquitectura barroca en su gran mayoría se pueden reducir a este proceso de invención basado en la coherencia del tipo, con la intención de que el elemento que agrego pueda a su vez constituir una experiencia histórica para el futuro, o sea modificar, desarrollar y definir el tipo. Por esto el tipo, que representa el momento de conclusión de la historia, el momento en el cual acabo mi relación con el pasado, representa también la condición de mi nueva invención. Si no hubiera llegado a la determinación de la neutralidad formal del tipo, seguiría teniendo un interés artístico específico por uno u otro de los edificios que he tomado en consideración para la determinación del tipo: es decir que queriendo construir una iglesia circular y habiendo considerado todos los edificios circulares, creo que el Panteón es el que más me interesa, el mejor, y de esta manera copio el Panteón. Éste sería un proceso atipológico, un proceso que no me obligaría a una invención nueva sino a una imitación; pero si he deducido el *tipo,* es evidente que me encuentro en la condición de aquel que ha considerado la historia en su conjunto. Cuando por ejemplo un hombre político que ha adoptado esta actitud dice: "de acuerdo con tales premisas mi acción deberá ser la siguiente", no quiere significar que la acción consistirá en la imitación de Julio César o Alejandro Magno o Napoleón, sino en la determinación de la que puede ser la propia acción como desarrollo coherente de esa premisa. Es justamente la neutralidad formal del tipo la que impone al artista la

actividad formal de la invención; podemos así considerar el momento de la tipología como el momento negativo que implica, presupone y aplica el momento positivo de la invención.

El templete de San Pietro in Montorio

Veamos un caso típico de composición arquitectónica según el principio tipológico: el templete de San Pietro in Montorio, de Bramante. Este templo fue construido entre 1502 y 1504 con un objeto preciso, el de servir como recuerdo del martirio de San Pedro, que se suponía erróneamente habíase realizado en el Gianicolo. Debajo de este templo existe un lugar que la tradición señalaba como el de la crucifixión de San Pedro. San Pedro fue el fundador de la Iglesia Católica, y su martirio contribuyó al surgimiento de esta iglesia. Resulta entonces perfectamente comprensible que Bramante se propusiera conmemorar este lugar sagrado con un edificio que fuera símbolo de la Iglesia, un edificio que representara simbólicamente a la Iglesia en su totalidad.

Quiero agregar que este pensamiento de la representación simbólica de la iglesia mediante el templo circular se había realizado también en pintura, en el 400, y había sido analizado por Alberti en su tratado de la arquitectura. El templo, la iglesia considerada como templo, como "templum", o sea como edificio simbólico del dios, y como edificio simbólico del mundo en el sentido en que éste está relacionado con la idea de Dios, era una idea clásica que nuevamente es adoptada en los edificios del Renacimiento, como lo ha demostrado claramente Wittkower en un estudio muy importante[12].

¿Qué es lo que ha hecho Bramante? Se ha remontado a la descripción del templo circular períptero proporcionada por Vitruvio en su cuarto libro de la arquitectura. La posición de Bramante empero era ya la posición de un clásico, y por lo tanto Bramante no hizo lo que hubiera hecho un arquitecto neoclásico, que se hubiera limitado a deducir del tratado de Vitruvio el esquema del edificio y luego hubiera intentado realizarlo. Bramante consideró también los templos circulares perípteros existentes, y en este caso específico tomó como ejemplo el templo circular períptero de la Sibila en Tívoli. Al actuar de este modo, Bramante se ubicaba en el punto de encuentro de las dos grandes

corrientes de la arquitectura del 400, es decir, la arquitectura que lo había precedido.

Recordemos a dos grandes figuras del pasado: Brunelleschi y Leon Battista Alberti, y a su distinta actitud con respecto a lo antiguo. Brunelleschi es un hombre que se preocupa exclusivamente por reencontrar los criterios distribuitivos de los elementos de la arquitectura antigua. Su biógrafo contemporáneo —el seudo Antonio Manetti— aclara muy bien este concepto cuando dice que en Roma Brunelleschi se preocupaba de medir las proporciones de los edificios antiguos [13]; o sea que Brunelleschi buscaba simplemente esquemas de distribución espacial. Alberti, en cambio, se entusiasma con las ruinas de Roma —donde vivió mucho tiempo—, y trata de realizar su propia arquitectura no como distribución métrica de elementos, sino como efecto general de arquitectura. Es decir que en Brunelleschi existe la búsqueda de una tipología, que no se manifiesta solamente en el orden espacial, puesto que Brunelleschi ha construido edificios circulares y también edificios longitudinales. Brunelleschi trata sobre todo de realizar la fusión, el encuentro, de los edificios circulares y de los edificios longitudinales, mientras que Alberti busca solamente *modelos* según la definición de Quatrémère de Quincy. Brunelleschi se enfrenta con la antigüedad en una actitud teórica; Alberti, aun siendo un teórico, lo hace con una actitud típica del humanista, que lee el texto antiguo, lo interpreta y en cierto sentido lo imita, lo hace revivir. No olvidemos que cuando Alberti escribe su tratado de la arquitectura sigue, en la distribución de los libros, el tratado de Vitruvio.

En la confluencia de estas dos corrientes —de estas dos maneras de aproximarse a la antigüedad—, Bramante toma por un lado la tipología de Vitruvio y por otro un edificio histórico determinado, el templete de la Sibila en Tívoli [14]. Luego se propone una definición plástica formal del *tipo.* El *tipo* existe, es el tipo del templete circular períptero. ¿Cuál es el procedimiento que sigue Bramante? Escuchemos a un teórico contemporáneo o poco posterior a Bramante: Sebastián Serlio [15]. Serlio comprende que Bramante ha querido hacer un *tipo* ejemplar del edificio de planta central para la arquitectura del 500 y por eso dedica un largo análisis a este edificio; inmediatamente capta los efectos visuales de la obra y se entretiene largamente describiéndolos. Por ejemplo, habla mucho de la balaustrada exterior como elemento de re-

lación visual entre el primer orden y el segundo; este elemento traspa-rente —en el que los fustes de las columnitas vuelven a tomar el desarrollo circular que es propio del cilindro interior y también de las columnas exteriores, y lo hacen libremente en la luz y en la atmósfera—, este elemento expresa para él la necesaria relación visual entre el primero y el segundo orden. Además, estudia el desarrollo del tambor y de la cúpula y nos dice que las dobles cornisas —visibles también desde el exterior, pero especialmente en el interior— sugieren una altura mayor de la que tiene en realidad. De esta manera, Serlio analiza los aspectos visuales como efectos atmosféricos de luz y sombra, es decir, como efectos de espacio, de espacio sensible, real, que Bramante ha alcanzado.

Es evidente también que Bramante no hubiera podido realizar esta arquitectura sin algunas experiencias que no son específicamente arquitectónicas. Si consideramos la función plástica que posee la columna, el valor plástico que cada columna toma en relación con el espacio intercalado entre ella y las columnas que están a ambos lados; si consideramos el desarrollo de la redondez del fuste de la columna y de la redondez de la cámara central —relación típicamente de claroscuro—; si consideramos el valor de la faja del friso, con los triglifos que determinan la alternancia de zonas de vibración luminosa y zonas planas; si consideramos el valor que posee la saliente de la gran cornisa como zona de sombra con respecto al desarrollo del orden inferior, y el valor que tiene el organismo luminoso de la balaustrada como elemento de unión entre el primer orden y el segundo; y además si consideramos la misma redondez de la cúpula —prescindiendo de la linterna agregada más tarde—, será forzoso reconocer que Bramante hubiera llegado difícilmente a esta definición formal sin la experiencia de Piero della Francesca [16].

Esta es una concepción formal típica de Piero della Francesca, y que trata justamente de alcanzar en la forma unitaria del edificio la compenetración de luz y forma que ha sido el ideal de la búsqueda de ese artista. Piero della Francesca se había propuesto (sería demasiado largo explicar aquí el por qué) fusionar dos grandes tesis, dos grandes corrientes: la de la representación pura a través del dibujo de la forma absoluta y la de la forma sensible. Se propuso trasformar la forma geométrica en una forma inmediatamente sensible para los sentidos como forma natural idealizada, como sensación de la realidad reducida a va-

lores de verdad intelectual. Bramante se propone exactamente lo mismo, y alcanza la definición de una forma específica que, planteada sobre un fundamento tipológico, se ubica automáticamente como punto fundamental de un desarrollo histórico que, luego veremos, se verificará.

Ahora bien, si observamos cómo está compuesto este templete, advertimos en seguida que nace de la búsqueda de un principio distributivo de elementos y, además, de la búsqueda de los elementos más adecuados para ese tipo de distribución; luego, la realización del edificio es simplemente un proceso de composición de elementos dados. Si pudiéramos descomponer este edificio en todos sus elementos y luego componerlo según las medidas exactas, obtendríamos exactamente lo que es hoy. En otras palabras, este edificio está compuesto tal como se podría componer una construcción con elementos contenidos en una caja y cuyas leyes de combinación ya hemos establecido.

Aquí se ve claramente que la ley de combinación es una ley típicamente modular; es decir, según el principio clásico, Bramante determina una medida, un "módulo", que en este caso es el ancho de la columna a los dos tercios de su altura. Y para componer toda su arquitectura usa medidas que son múltiplos o submúltiplos de esta unidad métrica que es el "módulo". Obtenemos así formas determinadas según un *principio modular*. Ninguna variación es posible desde el momento en que se ha fijado esta ley. Y tan es así que si consideramos los elementos agregados posteriormente, aun cuando se trate de simples elementos ornamentales como la pequeña linterna o el escudo, inmediatamente nos damos cuenta de que molestan en la unidad absoluta de la obra.

¿Es éste entonces un esquema espacial o un esquema puramente funcional? Sin duda es un esquema espacial, porque, a través de la definición de esta sucesión modular, Bramante ha definido la distinta graduación de las magnitudes con respecto a un orden de perspectiva de cada elemento y además —debemos recordar que se trata de un edificio muy pequeño— ha definido la degradación de las columnas en su disposición circular. Ha tenido en cuenta la alternancia de los vacíos del intercolumnio y de los nichos interiores —cerrados por líneas rectas— que se relacionan con la alternancia de triglifos y metopas del entablamento y los vacíos de los nichos curvos superiores que se relacionan en cambio con la cúpula. Además sintió la necesidad de definir el espacio

alrededor del templete. Y aunque no lo pudo realizar, poseemos sus dibujos, en los que prevé alrededor del edificio circular un patio también circular que retoma nuevamente y desarrolla lateralmente la distribución y el valor espaciales que están realizados en el edificio.

Para demostrar cómo la concepción de un edificio según el principio de la composición —o sea según el principio fundamentalmente tipológico de la composición— posee todavía vigencia a una distancia de más de ciento cincuenta años, tenemos una construcción de Bernini, quien evidentemente retoma el tema de San Pietro in Montorio, también y sobre todo en la ambientación: en el proyecto de Bernini para la iglesia de Ariccia —estamos en 1656— es fácil reconocer el tema del ambiente circular alrededor del núcleo plástico del edificio[17].

Está claro entonces que la concepción de este *tipo* se funda sobre una bien determinada concepción del espacio, que es todavía una concepción netamente sistemática, de acuerdo a lo que hemos dicho anteriormente. Una concepción según la cual es posible reducir todos los infinitos aspectos de la realidad exterior a categorías. Pensemos en la infinita variedad de aspectos de la realidad exterior: por ejemplo, el sostén de un peso tendrá lugar siempre a través de un elemento vertical, apoyado sobre el piso por un lado y sosteniendo por el otro el peso que gravita. La definición del fuste de la columna es evidentemente el resultado de una búsqueda de la forma perfecta, de aquella forma que sostenga mejor el peso, distribuyéndolo en todas sus partes y luego trasmitiéndolo al suelo. La columna se trasforma así en la forma típica del sostén; pero este sostén y este empuje dan lugar a zonas de mayor contraste en el punto en que la columna se conecta con el arquitrabe o con el arco, o en el punto en que apoya sobre el piso. Estos aplastamientos, este contraste más vivo entre la elasticidad y la fuerza de empuje del sostén y la gravedad del peso se expresa mediante las bases y los capiteles. Además, la forma de la columna —forma cilíndrica— es la que mejor se presta para representar la forma plástica —la forma ideal — en el espacio. Es decir: en un fuste de columna, cuya forma es aproximadamente cilíndrica, hay una graduación uniforme de claroscuro que nos da una imagen típica del objeto que posee relieve. Y como la definición del espacio perspéctico es la definición de un espacio idealmente vacío, este espacio perspéctico está siempre pensado en función de una forma que sea la equivalente en el orden del lleno —en el orden

del volumen— de aquella que es el espacio en el orden del vacío. Por lo tanto, la forma "plástica", la forma redonda, es la forma complementaria del vacío geométrico del espacio perspéctico.

Podríamos demostrar este argumento recurriendo a las famosas perspectivas pintadas de Urbino y de Berlín[18] que se atribuyen a Piero della Francesca (en las dos hay un templo circular); o también a la "Entrega de las llaves" de Perugino, pintada en el año 1481 en la Capilla Sixtina, donde justamente el templo circular (semejante al de Ariccia) está ubicado en la terminación de una perspectiva; o, en fecha aún más cercana, a los "Esponsales" de Rafael, donde un templo muy similar a éste (estamos en 1502) se halla ubicado en el fondo de una perspectiva delimitada linealmente de manera perfecta.

¿Cuál es el principio de esta concepción? Lo explicaré esquemáticamente. En la experiencia no sólo de la realidad, sino también de la arquitectura precedente —o sea de la arquitectura gótica— encontramos una infinita graduación, una serie infinita de modos de acción y de reacción entre peso y empuje; si tomamos un pilar gótico, un pilar de haces de columnillas, veremos que cada uno de esos elementos que forman el pilar corresponde a una fuerza que llega de las bóvedas, es decir, a una de las nervaduras de las bóvedas. De manera que sabemos perfectamente que estos elementos son más bajos o más altos para corresponder, por lo menos aparentemente, visualmente, con un mayor o menor brazo de palanca al empuje que incide sobre esta fuerza. Así es como en la arquitectura gótica encontramos una graduación casi ilimitada de fuerzas. En una arquitectura como la del Renacimiento, en la cual se responde con sostenes dispuestos a intervalos constantes a pesos que inciden a intervalos constantes, el resultado es una reunión de estas fuerzas en un sistema con una distribución según intervalos regulares y un sostén mediante un elemento unitario constante que es la columna. Prácticamente se ha tratado de ordenar este conjunto heterogéneo de valores distribuyéndolos en clases; se ha tratado de ordenar esta infinita variedad de distancias y de magnitudes estableciendo clases de distancias y de magnitudes, o sea, se ha querido transformar lo que aparecía como una experiencia empírica en un sistema racional del espacio. Así también el templete de San Pietro in Montorio es precisamente la típica expresión de una visión racional del espacio.

Los proyectos de Bramante y de Miguel Ángel para la basílica de San Pedro

Veremos ahora cómo interpreta Bramante este concepto del espacio como sistema constante de magnitudes cuando en 1506 recibe el encargo de estudiar el nuevo proyecto para la basílica de San Pedro. En 1502, cuando construyó el templete, había querido representar simbólicamente a la Iglesia como expresión visible de la divinidad en un edificio que fuera la "representación plástica del espacio"; entendiendo por forma plástica del espacio la imagen de una naturaleza reducida a sus leyes racionales fundamentales, o sea, a las leyes que se suponía habían dominado en la creación divina. Ahora, al construir verdaderamente la iglesia madre de la cristiandad, debe realizar ya no su símbolo —casi podríamos decir su estatua, como en el caso del templete—, sino verdaderamente la "iglesia madre". Bramante se encontraba además frente a una iglesia preexistente, la vieja San Pedro, que a pesar de las trasformaciones góticas era todavía la vieja basílica cristiana, la vieja basílica constantiniana. Parecía lógico limitarse a restaurar ese documento histórico real, y trasmitirlo sin modificaciones; esta iglesia, aun a través de todas las remodelaciones y restauraciones que había sufrido, existía todavía a fines del 400, hasta cuando se construyó la cúpula de Miguel Ángel, y se utilizaba, separada por un muro detrás del cual se construía la nueva basílica.

Pero Bramante sintió la necesidad de destruir lo que era un documento histórico, real, para sustituirlo con esta construcción que en su pensamiento debía representar, a un mismo tiempo, la imagen de la "naturaleza universal" y de la "historia universal", símbolo de una divinidad que está más allá del mundo, pero que ha creado el mundo y se revela en la racionalidad del mundo. Desde el punto de vista histórico, existe una declaración del mismo Bramante que es muy importante. Dice que quiso remontarse a los templos circulares, pero también a la basílica de Constantino (la llamada basílica de Majencio). "Yo querría poder superponer la cúpula del Panteón a la basílica de Majencio". A sus espaldas existía toda una tradición que comenzaba con Brunelleschi, y que tendía a reunir los dos grandes tipos espaciales: el tipo de planta central y el tipo de planta longitudinal. Recordemos el desarrollo de los transeptos de Brunelleschi, sobre todo en la

segunda basílica, en Santo Spirito: claramente se plantea ya la reunión, la síntesis de un edificio de planta longitudinal y de uno de planta central. Pero esta compenetración de la planta longitudinal y de la planta central la encontramos sobre todo, en Brunelleschi, en el esquema en cruz de la sacristía de San Lorenzo, en el esquema en cruz de la Capilla Pazzi, o finalmente en un edificio de gran importancia —desgraciadamente tan alterado en la actualidad que se torna irreconocible—, en la llamada Rotonda degli Angeli, la última de sus obras que muestra justamente la síntesis completa y total de la concepción longitudinal y la central.

Se comprende fácilmente la razón por la cual en la antigüedad clásica podían existir distintas maneras de concepción del espacio, de visión del espacio —maneras empíricas y maneras rectificadas racionalmente—, porque la experiencia del mundo es una experiencia completamente variada, y nosotros mismos tenemos experiencias visuales completamente distintas según nos ubiquemos sobre el eje de una calle y veamos converger las líneas hacia un punto o nos ubiquemos en el centro de una plaza y veamos los edificios que nos circundan por todas partes.

Pero en la antigüedad clásica no se daba a la visión espacial ningún particular valor teológico de revelación o de creación divina. Eran distintas experiencias que cualquiera podía sufrir. Mas si pensamos que la naturaleza posee un determinado valor en cuanto es creación de Dios y nos proporciona la imagen del Creador, que además ha sido creada según una ley divina y que la extracción de una ley espacial de lo que es la visión empírica de la naturaleza es el redescubrimiento de la ley original de la creación (Dios no ha creado con leyes distintas y contradictorias, Él debía crear según *una* ley), encontramos la razón por la cual los dos esquemas de la visión clásica, en el Renacimiento, son reducidos a una síntesis.

Esta síntesis que en Brunelleschi se realiza a través de una línea puramente teórica, en Bramante se realiza en una línea histórica: quiere reunir el "templum" antiguo, o sea el símbolo visible de la divinidad y del mundo —de la autoridad divina en el mundo—, con la iglesia de congregación, con la "ecclesia", o sea con el templo en el cual se reúnen los fieles de todas partes del mundo. Y así surgen los cuatro brazos que representan verdaderamente otros tantos ministros del cul-

to, y la educación y formación religiosa de los fieles se convierte en el acto mismo del culto, acto del rito.

Por ello Bramante se propone reunir verdaderamente estos dos grandes tipos de edificios religiosos, el central y el longitudinal, en un edificio de cruz griega (fig. 1), cubierto por una gran cúpula que sería precisamente el símbolo del cielo o del universo. ¿Qué se obtiene con una distribución de este tipo, a la que se agrega el hecho de ser en su disposición de cruz tanto un símbolo de la cristiandad, como tam-

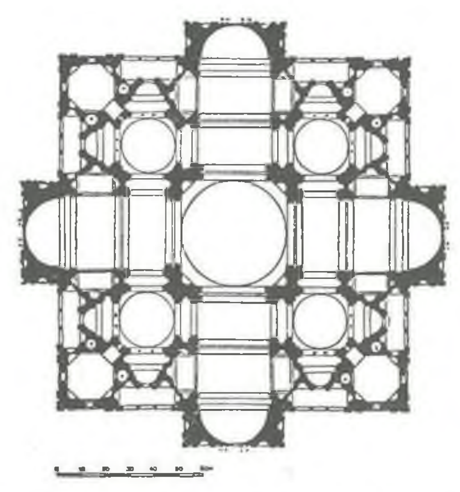


Figura 1. Planta del proyecto de Bramante para San Pedro, Roma, 1506.

bién el símbolo de la división del mundo en cuatro partes (recordemos los cuatro elementos, los cuatro temperamentos, etcétera, con respecto a la cultura del momento)? Una distribución perfectamente simétrica de todos los elementos, más una simetría que es a un mismo tiempo bilateral y radial y que nos da contemporáneamente la síntesis de la visión empírica y de la concepción racional del mundo.

Veamos, por ejemplo, cómo se distribuyen las cúpulas laterales con respecto a la gran cúpula central. Podemos considerarlas en relación con un eje longitudinal, distribuidas según un sistema bilateral, y de la misma manera podemos considerarlas en relación con las diagonales,

distribuidas según una simetría radial. La visión contemplativa o frontal del universo y la visión interior o partícipe del universo mismo llegan a coincidir en una religión que se había revelado plenamente, como la religión cristiana. Está claro que no podían existir zonas de sombras en la concepción del mundo, todo tenía que revelarse según una identidad total de conceptos y de experiencias, porque la revelación no es otra cosa que el llevar un concepto a un valor de experiencia. Y si observamos los más pequeños detalles de la planta, veremos que este pensamiento se encuentra en todos los elementos: en los cuatro brazos, por ejemplo, que son iguales y constituyen ya sea grandes ejes alrededor de la cúpula, ya sea dos o cuatro naves de la iglesia.

Examinemos ahora los pilares centrales. En la configuración de su planta se presentan como organismos que podemos considerar distribuidos según sus planos y orientados según las horizontales y las verticales; o también podemos considerarlos en su disposición casi curvilínea en relación con las curvas, grandes y pequeñas, de las cúpulas. Si tomamos en planta este organismo, volveremos a encontrar la misma idéntica duplicidad de desarrollo rectilíneo y de desarrollo curvilíneo sobre horizontales y verticales, y también de desarrollo sobre las diagonales. Lo que nos dice que también en la definición plástica de un miembro arquitectónico volvemos a encontrar esa idea de distinción espacial original de Bramante, una idea en la que todo ocupa su lugar porque así ocurre en la ley racional que ha dominado su creación.

Esto representa la imagen auténtica de la realidad y del mundo, de la naturaleza. Nosotros no podemos verlo claramente porque nuestra experiencia ha sido afectada por los sentidos engañadores; pero si pudiéramos alejarnos del engaño de nuestros sentidos para ir hacia el principio de la verdad y de la razón que tenemos dentro de nosotros, veríamos todo el mundo regulado idealmente por esta uniforme distribución de elementos. Y aquí se verifica lo que decíamos en la lección anterior: este hombre parte de un completo sistema de la naturaleza y de la historia, de una identificación completa de la naturaleza como creación divina y de la historia humana como otra creación divina complementaria de la primera. Y su idea del espacio es verdaderamente la idea de una realidad al mismo tiempo natural e histórica que refleja en su disposición el orden racional de la creación de Dios. Bramante, como Rafael, es el hombre que cree no solamente en la plenitud

sensible, tangible, plástica, de la revelación divina, sino también en la autoridad de esta revelación, en la concepción del universo racional que ofrece una solución racional a todos los problemas de la humanidad.

Si observamos las distintas etapas del desarrollo que experimentará la planta de San Pedro encontramos, treinta años más tarde, el proyecto de Miguel Ángel (fig. 2). Tomando el período comprendido entre los años 1514 —fecha de la muerte de Bramante— y 1542 —fecha de la planta de Miguel Ángel— y analizando las distintas soluciones que se han estudiado en ese período [10], encontraremos muy a menudo que el pensamiento de una vuelta a la basílica antigua ha aventajado la

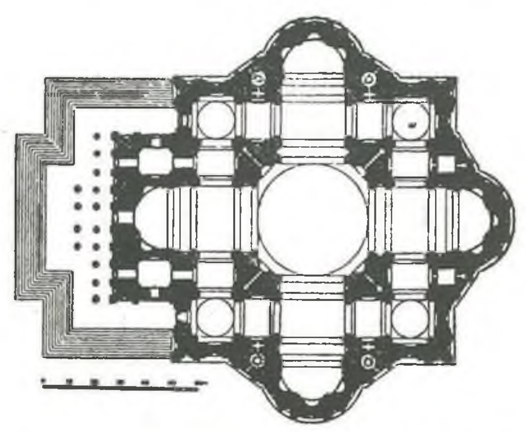


Figura 2. Planta del proyecto de Miguel Ángel para San Pedro, Roma, 1542.

idea del edificio de planta central bramantesco. Rafael estudia un gran ambiente, una especie de gran pronaos que introduce al cuerpo central; San Gallo lo desarrolla un poco más; Fra Giocondo imagina ya una solución basilical pura como la de las iglesias paleocristianas; quien vuelve al proyecto de Bramante es Miguel Ángel, pero veremos en seguida en qué forma: destruyendo completamente aquello que era el equilibrio de la distribución simétrica bramantesca e imaginando ese edificio como un todo hecho de gruesos muros, con una disposición continua en la que la división, la distinción de cruz sobre la perpendi-

cular de los brazos, ya no es más sensible desde el exterior y muy poco en el interior. Porque, después de todo, este interior no es nada más que un gran vano con paredes fuertemente articuladas en cuyo centro se yerguen, como cuatro cariátides, como cuatro estatuas que llevaran sobre sus espaldas la bóveda del cielo, esos enormes pilares cuya organización plástica ya no está dada por la relación con los distintos planos y las distintas líneas de perspectiva del edificio, sino que es justamente la relación de la tensión la que tiende a levantar aquella cúpula; ahora la envolvente, en lugar de estar determinada a través de planos distintos, está determinada a través de masas articuladas. Precisamente éste será el principio del nuevo criterio, un criterio no distributivo: no habrá distribución homóloga de elementos, sino modelación directa de la plasticidad de las paredes; y así el nuevo tipo de desarrollo arquitectónico será el de "determinación" y no el de "composición espacial".

Resultaría difícil tratar de definir cuál es el sistema de la naturaleza o del espacio que domina en esta concepción de Miguel Ángel; diremos en seguida que ninguno. Miguel Ángel siente aquí solamente el deseo de expresar el tema fundamental de todo su arte —también de su pintura y de su escultura—, la lucha entre la aspiración hacia lo alto del espíritu y el peso de la materia que tiende a llevarlo nuevamente hacia abajo. El espacio no es una premisa de esta concepción, sino una consecuencia. Cuando vemos de qué manera se efectúa la relación con estos grandes organismos plásticos, sabemos que debió pensar en la dilatación de estos grandes ábsides, que deben ser el eco del vacío de la cúpula; quiso orquestar el vacío de la cúpula, no equilibrarlo, sino preparar su ascensión a través de sus grandes cavidades. Entonces nos damos cuenta verdaderamente de que una *imagen* de espacio nacerá del drama religioso, humano, filosófico de Miguel Ángel, y no de la premisa de un sistema.

Y así como Bernini volvía a tomar la concepción de San Pietro in Montorio, Pietro Berrettini (también conocido como Pietro da Cortona), un siglo después del proyecto de San Pedro —en los años 1629-32—, realiza por primera vez —y enlazándose nuevamente con el tema bramantesco, pero criticándolo con una interpretación muy aguda— un vano de planta central en cruz griega que ya no está definido por una distribución simétrica y homóloga de elementos, sino

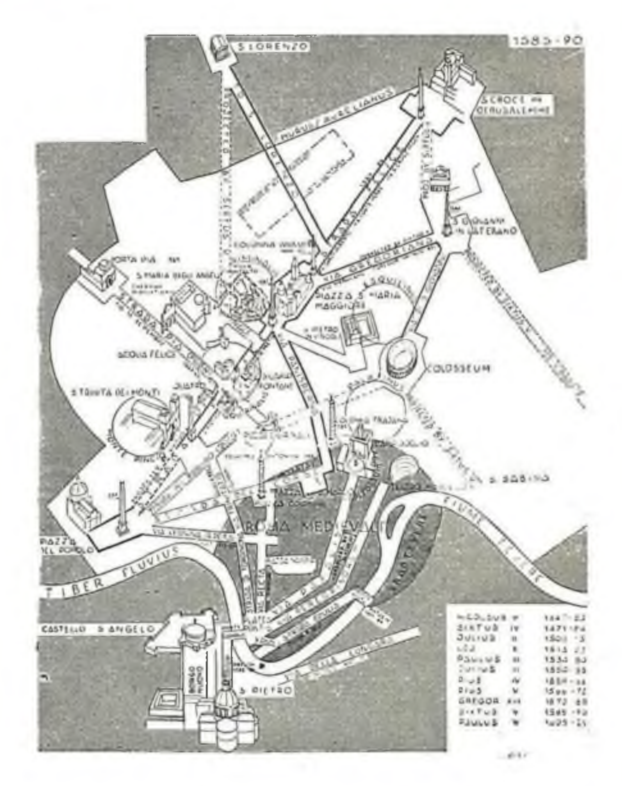
únicamente por el modelado plástico de las paredes: la iglesia de los SS. Luca y Martina. Las mismas pilastras de la cúpula se hunden en las paredes de los brazos con el objeto de suavizar el ángulo de encuentro de los muros y determinar una continuidad de desarrollo de todas estas paredes; por lo tanto es la pared, en el límite del espacio, la que adquiere la fuerza plástica de definición del espacio interior de la arquitectura.

Hemos observado entonces dos aspectos compositivos: el desarrollo, por etapas sucesivas y coherentes, de la composición sobre una base compositiva tipológica, y el inicio de una nueva manera de composición que no procede según el proceso de la determinación de la tipología y de las leyes compositivas preestablecidas, pero que de todas maneras no puede prescindir y no prescinde totalmente de la premisa tipológica, sino que se plantea como crítica de la tipología, como determinación y no como enfoque de la especialidad todavía indefinida de la tipología. Es evidente que un esquema como el de Miguel Ángel, o como el de Pietro da Cortona, vuelve a tomar la tipología de la cruz griega de Bramante, pero yo diría más bien para contradecirla, para demostrar que aquella visión del espacio es una visión que puede ser trasformada plásticamente, aún más, obligada a expresar algo contrario a lo que originariamente expresaba.



1. Bramante, San Pietro in Montorio, Roma, 1502.

2. Sixto V y Domenico Fontana, Plano regulador de Roma.





3. G. Lorenzo Bernini, Columnata de San Pedro, Roma, 1656-57.

4. C. Maderna, Fachada de San Pedro, Roma, 1612.



5. L. B. Alberti, San Andrés en Mantua, 1472.

6. L. B. Alberti, Santa Maria Novella, Florencia, 1456.

7. Giacomo della Porta Iglesia del Gesù, Roma









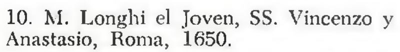


8. Pietro da Cortona, SS. Luca y Martina, Roma, 1650. Interior.

9. Pietro da Cortona, SS. Luca y Martina. Fachada.







10. M. Longhi el Joven, SS. Vincenzo y Anastasio, Roma, 1650.

11. Pietro da Cortona, Santa Maria della Pace, Roma, 1656.

12 y 13. Pietro da Cortona, Santa Maria in Via Lata, Roma, 1662. Fachada y Pórtico.







14. G. L. Bernini, Sant'Andrea al Quirinale, Roma, 1658.



15. C. Rainaldi, Santa Maria in Campitelli, Roma, 1675.

16. F. Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1641. Interior.





17. F. Borromini, Oratorio de los Filipinos, Roma, 1650.





18. F. Borromini, Sant'Ivo a la Sapienza, Roma, 1667.

19. F. Borromini, S. Juan de Letrán, Roma, 1646. Interior.

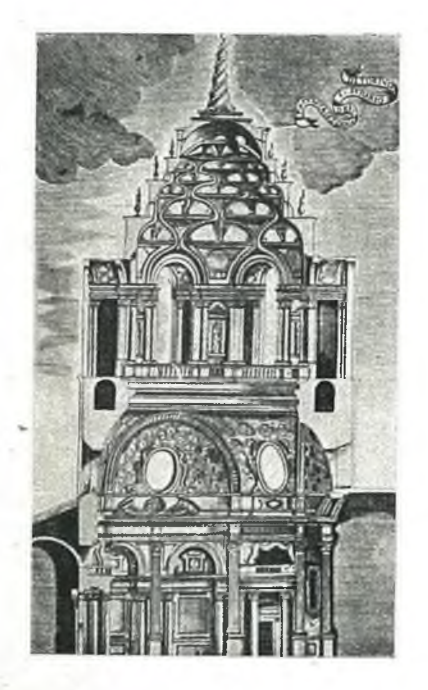


20. F. Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1665.

21. Sant'Agnese in Piazza Navona, vista de conjunto.







22. Guarino Guarini, S. Lorenzo, Turín, 1687. Vista de la cúpula.

23. Guarino Guarini, Capilla de la Sindone, 1690. Vista de la cúpula.

24. Guarino Guarini, Capilla de la Sindone Corte.

25. Guarino Guarini, Palacio Carignano, Turín.









26. F. Juvarra, Palacio Madama, Turín, 1721.

27. F. Fuga, Palacio de la Consulta, Roma, 1737.

28. F. Juvarra, Basílica de Superga, Turín, 1731.

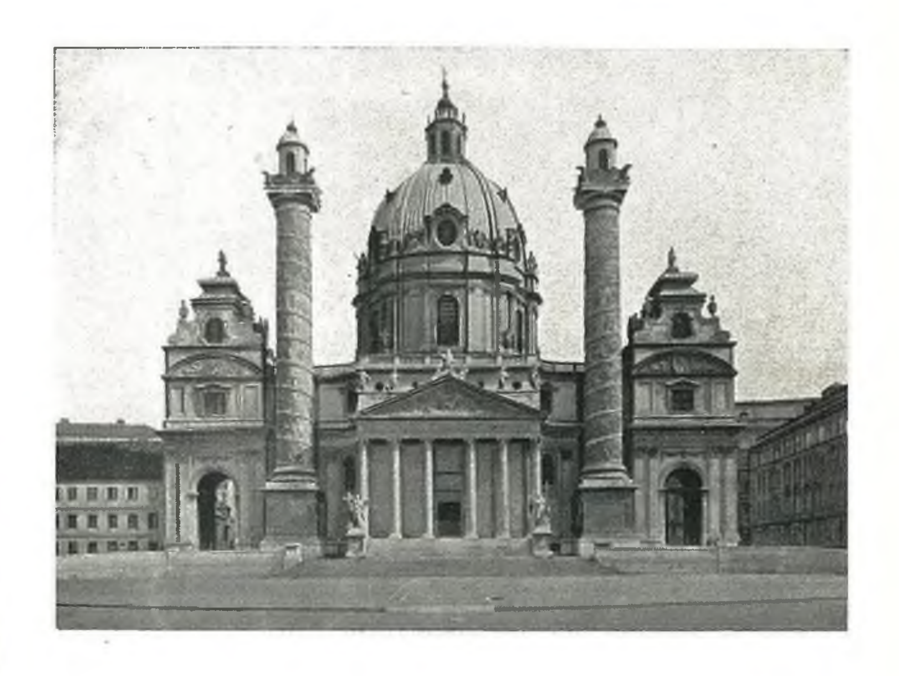
29. L. Vanvitelli, Palacio Real de Caserta, 1752. Escalera.

30. F. von Erlach, S. Carlos de Viena.

En la pág. sig.:
31. J. B. Neumann, Residencia de Würzburgo.

32. F. von Erlach, Biblioteca de Viena.









Lección III
La concepción urbanística y arquitectónica de Bernini

Estudiaremos ahora el problema de la concepción berniniana de la "gran tipología plástica" y veremos qué influencia ejerció no sólo en la concepción y el desarrollo de las formas arquitectónicas, sino también en el plano urbanístico. Para comprender bien este punto es necesario recordar que los grandes desarrollos de las formas arquitectónicas están siempre y de manera inevitable ligados a un problema concreto, a un problema histórico real.

¿Qué problema se plantea a principios del 600? ¿De qué problema histórico real surge aquella arquitectura que llamamos barroca? Hoy no creemos más en el desarrollo natural o lógico de las formas, es decir, que éstas crezcan y se modifiquen siguiendo un orden preestablecido [20]; creemos que las formas arquitectónicas se trasforman por la necesidad de responder sucesivamente a problemas históricos concretos que el artista vive como hombre de su tiempo, y como hombre con una especialización técnica que lo obliga a encarar los problemas desde el punto de vista del arte.

El problema que se plantea a principios del 600 el arte barroco está referido a la reconstrucción o a la trasformación de Roma ante los nuevos deberes políticos y religiosos que la ciudad iba asumiendo después de la gran lucha religiosa de la Reforma. No olvidemos que el problema histórico, político y religioso de Roma se plantea ya desde la mitad del 400, o sea desde el momento en que, producidos los cismas de Oriente y Occidente, la iglesia de Roma adquiere sobre las

otras iglesias cristianas una prioridad fundada sobre su antigüedad histórica, es decir, sobre el hecho de haber sido verdaderamente la primera. Este principio de prioridad histórica es el que resuelve la lucha que se había desarrollado a comienzos del 400 entre la cultura de los humanistas por un lado —cultura fundamentalmente clásica— y la cultura de los profesantes —cultura eclesiástica— por el otro.

En la primera mitad del 400 la lucha cultural se caracteriza justamente por esta polémica, la polémica de los profesantes —en su mayor parte frailes: capuchinos y franciscanos—, quienes preguntan: ¿Por qué leéis a Cicerón, a Lucrecio o a Ovidio en lugar de leer a los Padres de la Iglesia? La respuesta era la misma que ya señalé, o sea la de la sabiduría natural de los antiguos, del sentido civil e histórico de la antigüedad clásica. De todas maneras, solamente en la mitad del 400, precisamente bajo el papado de Nicolás V, esta polémica se resuelve en el sentido de que la Iglesia Católica reivindica la propia antigüedad histórica, la propia contemporaneidad con aquellos grandes pensadores y filósofos o escritores que eran el objeto y el interés de los humanistas. Y por lo tanto tiene interés en demostrar la propia antigüedad y la propia romanidad. Por este motivo, en el testamento de Nicolás V, que muere en el año 1455, hay una exhortación a los eclesiásticos para que estudien la antigüedad; es decir, se afirma que el estudio de lo antiguo no solamente es útil, sino también necesario para la formación de una cultura católica.

De todos modos, el mismo Alberti, que tal vez representa la figura dominante de la cultura humanista, era "Abbreviatore Apostolico", tenía un empleo importante en la corte de Nicolás V, y escribe su tratado de la arquitectura previendo sobre todo una gran restauración de Roma, de esta ciudad que durante la Edad Media había prácticamente perdido su importancia. No solamente Alberti fue él mismo un restaurador de monumentos, sino que cuando Nicolás V quiere reconstruir la basílica de San Pedro, confía este encargo a Rosselino y a Alberti. El proyecto que se prepara en aquella ocasión es no sólo un proyecto de restauración arquitectónica, sino también de reforma urbanística, porque Alberti estudia toda la conexión de la basílica con el castillo Sant'Angelo, es decir con lo que constituía el núcleo de la Roma medieval y que prácticamente se reducía a la cabeza de puente que enfrenta el castillo.

Ahora bien, el programa de una reconstrucción de Roma a través de la restauración de los monumentos antiguos se desarrolla durante el 500, y documento esencial de estos estudios es precisamente aquella carta citada anteriormente, escrita a León X por Bramante. Todo el 500 está dominado por el problema de la reconstrucción de San Pedro —hemos visto los sucesivos proyectos hasta el de Miguel Ángel— y por el problema de la remodelación urbanística de la ciudad.

La remodelación urbanística de Roma

El problema de la remodelación urbanística es muy interesante, porque hasta el 400 inclusive la ciudad se había agrandado, podría decirse, como una mancha de aceite alrededor del núcleo medieval de la llamada "plaza del puente" (es decir, de la zona que enfrenta el castillo Sant'Angelo) y era simplemente una ampliación producida mediante la agregación de edificios o de pequeños barrios sin una verdadera planificación. Pero con Julio II, y más tarde con León X, surgen otros problemas. Se crean largas directrices viales como para indicar las direcciones de desarrollo de la ciudad. La primera es la Via Giulia, la segunda la calle paralela a la anterior que corre del otro lado del Tíber; a éstas sigue la abertura de otras arterias importantes, como por ejemplo la llamada hoy Via XX Settembre, que corre desde el Quirinal hacia la Porta Pia, uno de los accesos de Roma.

Esta remodelación mediante directrices viales, lineales, no origina una verdadera trasformación de la ciudad. Más bien responde a programas particulares que surgen sucesivamente de la oportunidad de hacer fácilmente accesibles ciertos grupos monumentales o también de habitación; sólo en los últimos diez o veinte años del 500 Sixto V, con Domenico Fontana, proporciona un verdadero proyecto para el desarrollo urbanístico de Roma. Esta remodelación urbanística —que ha sido estudiada por Giedion en su libro *Espacio, Tiempo, Arquitectura*— es importantísima porque no indica solamente un desarrollo, sino que es la planificación de ese desarrollo a través de un sistema vial perfectamente coordinado alrededor de un nuevo centro, la Plaza de Santa Maria Maggiore sobre el Esquilino.

Es curioso notar cómo los aspectos religiosos y litúrgicos de este pla-

no coinciden con los aspectos administrativos y políticos. Prácticamente las grandes calles trazadas por Domenico Fontana tienen como objetivo conectar entre sí las grandes basílicas cristianas de Roma —Santa María Maggiore, San Juan de Letrán, San Lorenzo extramuros, San Pablo extramuros— de manera de facilitar la circulación de los fieles. A primera vista parecería una remodelación planteada simplemente sobre necesidades del culto o turísticas; pero en realidad representa mucho más que esto. Si pensamos que todo el siglo precedente ha sido dominado por el problema de la reconstrucción de San Pedro, sin duda es interesante notar que ahora el carácter sacro de la ciudad ya no se limita al monumento, San Pedro, sino que se extiende a las demás basílicas. Es decir que prácticamente toda la ciudad tiende a trasformarse en "ciudad sagrada", mientras que en la concepción del 500 Roma era una ciudad en la que existía un monumento extraordinario, con una importancia sagrada superior a la de cualquier otro, pero que quedaba, de todas maneras, aislado en un núcleo de la ciudad. Era entonces una ciudad como todas las otras.

Además, con este principio de la ciudad que, en su conjunto, adquiere un valor ideológico, también todo lo que es la vida ciudadana se considerará en función del significado religioso-político del papa. No hay que olvidar que las calles que conectaban las basílicas, y que por lo tanto eran recorridas por los peregrinos, rápidamente se trasforman en calles comerciales muy importantes, porque naturalmente todos los comercios se agolpan en las calles de mayor tránsito, como podría suceder hoy en cualquier ciudad moderna.

Por otra parte, el Papa Sixto V se plantea, no sólo en el plano urbanístico, sino también en el político, un problema muy importante. No debemos olvidar que Sixto V es el típico Papa de la Contrarreforma, el Papa que ya ve superada victoriosamente la crisis de la Reforma; pero intuye qué enorme peligro ha sido y es para la autoridad de la Iglesia la nueva exigencia religiosa planteada por el protestantismo. Era necesario entonces que el catolicismo, para defenderse de las amenazas de un protestantismo que sostenía el valor de la religiosidad individual, afirmara, en contraposición, el valor y la necesidad de una religiosidad colectiva o social. Para ello era indispensable que la educación religiosa fuera ampliamente desarrollada, ya sea desde el punto de vista de la "Propaganda Fide", de reforzar la fe, ya sea des-

de el punto de vista de una mejora de las condiciones sociales, para que en el ámbito de esta comunidad cuya unidad se quería defender no existieran contradicciones demasiado grandes. Esta es la razón por la cual Sixto V siente la necesidad de fundar una política católica; para ello siente la urgencia de organizar la economía del Estado a través de un sistema de producción, de condicionar todos los alrededores de Roma para una actividad productiva, de mejorar las circulaciones, etcétera, de organizar un sistema impositivo nuevo, y también de hacer de la ciudad sagrada una ciudad productiva, que tuviera una función económica. Recordemos lo que hoy es casi una anécdota, pero que está probado por la presencia de un proyecto y de dibujos: el hecho de que Sixto V fue el primero en imaginar una gran industria textil, que pensaba ubicar en el Coliseo. Para ello encargó a Domenico Fontana un proyecto en el que —dada la forma del Coliseo, una elipse con grandes divisiones radiales, las de las escalinatas— se habrían ubicado, en la planta baja, talleres, y, en los pisos superiores, las habitaciones de los artesanos. También para la historia del desarrollo industrial es interesante esta idea de una primera gran industria, obtenida mediante una confederación de artesanos individuales.

Ahora bien, esta concepción urbanística es importante por muchas razones y también desde el punto de vista de las formas arquitectónicas. En primer lugar porque se obtiene una trasformación radical en la concepción de las proporciones arquitectónicas, trasformación debida al hecho de que el edificio ya no se considera como un bloque, una unidad plástica en sí misma, sino como la pared de una calle; por lo tanto su desarrollo está en función de la continuidad de esa calle. Explicaré este concepto con un pequeño dibujo (fig. 3a.). Supongamos un edificio determinado, un palacio, por ejemplo. La extensión de la fachada de este palacio, o sea la relación entre ancho y alto, es-

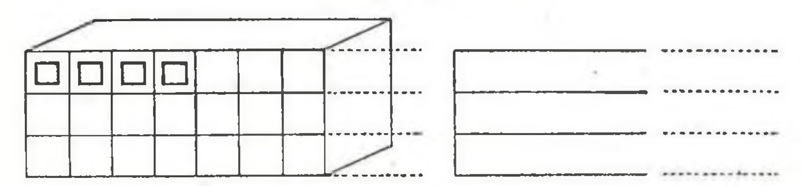


Figura 3a.

taba determinada anteriormente sólo por el desarrollo plástico del edificio, o sea por el cubo o paralelepípedo del cual esta fachada era simplemente un frente; lo que la fachada tenía que manifestar, de alguna manera, era el desarrollo plástico de este bloque en su interior. De la misma manera, una iglesia tenía que ser la solución o casi la proyección hacia el exterior del espacio interior de la iglesia. Podemos observar esto mismo en los palacios florentinos y romanos del 400, con su subdivisión en pisos, subdivisión que en general tiene un valor de escala perspéctica, porque los pisos están definidos proporcionalmente por la degradación imaginaria de pisos en una pirámide de perpectiva. Las mismas subdivisiones que luego se obtenían con las ventanas estaban en relación con esta estructura perspéctica, porque distribuían llenos y vacíos en función de este tejido plástico perspéctico. En cambio, ahora toda la parte posterior —el volumen posterior— pierde completamente su valor, y entonces la fachada puede prolongarse indefinidamente, porque el espacio que interesa determinar ya no es ese espacio interior que señalé antes, sino el espacio de la calle. De esta manera la pared del frente puede ser prolongada, y lo que determina el desarrollo de la fachada es la disposición del espacio exterior.

Es interesante notar que este proceso se produce contemporáneamente con aquel otro proceso que mencioné anteriormente, y por el cual, con Pietro da Cortona, el espacio interior de una iglesia se define con la modelación de las paredes, o sea con la modelación del *límite* de ese espacio. Este desarrollo da lugar a una atenuación de lo que constituye el interés plástico monumental del edificio. El edificio ya no es pensado como una unidad en sí misma, sino como un elemento de un desarrollo vial, y no tiene ya su valor de definición monumental. Por ello, en esta nueva concepción de la ciudad como una ciudad de calles y de plazas y no como una ciudad de bloques de edificios, es necesaria la determinación de algunos puntos de referencia que en su mayoría son monumentos, edificios con un valor representativo. Volveremos sobre este tema al hablar de las fachadas de las iglesias barrocas y de su razón urbanística; pero antes es necesario llegar a la segunda parte de mi exposición para comprender muchas cosas relacionadas con Bernini.

El concepto de "monumento" y la reconstrucción de San Pedro

Nos encontramos ahora frente a una nueva idea del espacio, un espacio pensado como *espacio de movimiento,* donde la gente camina y se mueve, recorre plazas y calles, donde no solamente el movimiento es peatonal sino que empieza a producirse también un movimiento de vehículos (tan es así que la idea genial de Sixto V fue construir calles anchas para los carruajes, con plazas que sirvieran para su estacionamiento). En este espacio deben determinarse algunos núcleos, y éstos, ya en el trazado de Fontana, son los *monumentos.*

Es importante ahora ver el otro componente de la concepción urbanística berniniana: *el monumento.* Hay que tener presente que durante un siglo entero se ha estado reflexionando sobre la construcción de San Pedro, es decir sobre la necesidad de hacer de esta basílica algo arquitectónicamente superior a todo lo que se había visto hasta entonces, de hacer de este edificio el monumento por excelencia.

Analicemos brevemente el significado de esta palabra *monumento.* Por de pronto, los monumentos eran las ruinas de la antigüedad clásica, las ruinas de monumentos. Pero ¿qué representaban estos edificios? Edificios construidos en el primero o en el segundo siglo para responder a una función objetiva real, conservaban un valor aún después de que aquella función había concluido; más aún, conservaban un valor ahora que existían solamente como ruinas. Podríamos decir entonces que el monumento es un edificio que conserva su valor y lo trasmite más allá de su propia grandeza histórica. ¿De qué valor se trata? Hasta cierto punto, de un valor estético. La mayor parte de las ruinas de Roma no trasmitían el valor estético original, sino que, a lo sumo, manifestaban la idea de una extraordinaria grandiosidad, de una amplitud de masas y de espacios; pero esta amplitud y esta grandiosidad eran consideradas más bien como los atributos de una civilización que como valores artísticos absolutos, constantes. Tan es así que Brunelleschi —no Alberti—, cuando quiere rehacer edificios clásicos construye edificios de modestas dimensiones, es decir que ni siquiera trata de reproducir aquello que a él le parecía el *carácter,* ligado más con la grandiosidad histórica de Roma que con la forma artística verdadera. El monumento era entonces una forma arquitectónica que trasmitía un contenido ideológico, un contenido que se supone conserva una

validez más allá de su término, más aún, que tiene un valor eterno. Diremos en seguida que la llamada "eternidad del arte" no depende de otra cosa que de la voluntad, que siempre se manifiesta, de trasmitir a través de la obra de arte ideas o valores que se suponen permanentes y eternos.

Resumiendo: el *monumento* es la obra de arte que atraviesa los siglos conservando y trasmitiendo su propio valor ideológico. He ahí por qué se quiere trasformar a San Pedro en un *monumento*: porque la idea del monumento está tan a menudo relacionada con la de glorificación de una figura histórica (como sucedió también en otro momento, cuando Miguel Ángel concibió la idea de trasformarlo en el gran mausoleo de Julio II). El *monumento,* repetimos, es la obra de arte con valor histórico ideológico destinada a trasmitir y a afirmar este valor. Cuando Wright habla de la cúpula de San Pedro como de la "expresión del principio de autoridad de la Iglesia", de la iglesia católica, en el fondo tiene razón.

El problema del monumento, y naturalmente, después del monumento por antonomasia que es San Pedro, de los monumentos —de los otros monumentos que tienen un valor y una importancia en la ciudad—, necesariamente lleva a la concepción de la forma arquitectónica como forma alegórica; en el caso de Bernini, por ejemplo, la alegoría de la forma arquitectónica puede documentarse absolutamente en todas sus fases. Naturalmente, esta exaltación del valor es condicionante de la forma.

El pórtico de San Pedro y la concepción urbanística monumental

Veremos ahora un caso concreto: el pórtico de San Pedro, que Bernini comienza en 1656. Cuando muere Miguel Ángel, la cúpula se encuentra construida hasta el tambor; falta todavía la terminación, que es realizada por Giacomo della Porta, quien modifica en parte el perfil de la cúpula de Miguel Ángel[21]. Poco tiempo después el proyecto de San Pedro es trasformado, como ya señalé, para adaptarlo a la necesidad de una mayor capacidad; pero al tratar de amoldarlo a las formas de las iglesias de congregación instauradas por la Contrarreforma, se desvirtúa el cuerpo plástico centralizado de Miguel Ángel con la pro-

longación de uno de los brazos en una gran nave, la nave construida por Maderna. Naturalmente, la trasformación de una iglesia de planta central en una de planta longitudinal plantea la necesidad de una fachada; ésta fue construida por Maderna y terminada en el año 1612. Existía también, lógicamente, el problema del pórtico ubicado delante de la iglesia. Ante todo porque este pórtico, o cuadripórtico, existía ya en la antigua basílica y era una característica de las basílicas cristianas; y en segundo lugar porque servía de conexión entre el cuerpo de la basílica y la ciudad, además de desempeñar una función relacionada con las ceremonias que se desarrollaban en San Pedro. Es evidente que cuando Maderna construyó la fachada alteró profundamente el proyecto original. De esta fachada se han dicho las peores cosas y, en realidad, sin razón; porque Maderna en esta fachada se obligó, muy rigurosamente, a turbar lo menos posible la cúpula de Miguel Ángel, y definió una nueva relación con ella mediante su fachada: en consecuencia, la gran cúpula que representaba el organismo central por excelencia, es decir, que era el centro de este gran núcleo plástico, se trasformó en un elemento de fondo, pasando en segundo plano con respecto a la frontalidad de la fachada.

Cuando Bernini se plantea el problema de construir un pórtico[22], comienza su labor pensando que un pórtico rectangular estaría en contradicción con el gran núcleo central de Miguel Ángel (en el 600 Bernini podía reconocer nuevamente el valor de Miguel Ángel, lo que al finalizar el 500 hubiera sido difícil, ya que en esa época el arte de Miguel Ángel aparecía contaminado hasta por herejías religiosas); en segundo lugar comprende que un elemento cuadrado habría resultado inadecuado para la función de reunir al pueblo para las elecciones y ceremonias papales, puesto que habrían existido esquinas muertas; piensa luego en un pórtico circular, pero después advierte que un pórtico circular habría incluido la fachada como un segmento en la propia circunferencia y habría tenido que ser demasiado amplio, llegando demasiado cerca o casi destruyendo parte de los palacios apostólicos. Llega finalmente a la concepción de una columnata elíptica, y por una simple razón: porque lo que Bernini quería era poner entre paréntesis, en posición secundaria, la fachada de Maderna, y en cambio afirmar el valor central del monumento, el elemento alegórico, histórico, de la cúpula.

De esta manera proyecta un pórtico elíptico que le permite justamente eliminar la importancia de la fachada, y trasformarla en un simple diafragma con respecto a la cúpula. Si el pórtico hubiera sido circular, la cúpula, el centro de la fachada y el obelisco se hubieran encontrado todos sobre una misma línea —sobre un diámetro—; en cambio, a través del pórtico elíptico, Bernini condiciona las dos visiones perspécticas cruzadas que ponen la fachada entre paréntesis. Para ello realiza los dos cuerpos perspécticos con perspectiva invertida, por lo que la fachada se encuentra como inscripta, cerrada, en este espacio que tiene valor en sí mismo; luego toma y desarrolla plenamente en la columnata el tema de la cúpula, repitiendo en las columnas el motivo de las columnas apareadas del tambor de Miguel Ángel. Es decir, que ha hecho del pórtico el desarrollo en forma abierta de aquella forma cerrada que era la cúpula de Miguel Ángel. Y lo ha hecho justamente con la función de exaltar la idea del *monumento.*

Vimos que la prolongación madernina de la nave ya había tenido como consecuencia positiva disolver ese bloque cerrado plástico que había conseguido Miguel Ángel, y desarrollarlo, introducirlo, articularlo casi con la ciudad. A través de este pórtico gigantesco, el monumento, aquel monumento que ideológicamente se concentraba en la cúpula y en la alegoría implícita en la forma de ésta —recordemos los estudios de Louis Hautecoeur [23] sobre los significados alegóricos implícitos y tradicionalmente relacionados con las formas cupulares— alcanza en el plano urbanístico un verdadero desarrollo.

El hecho de que esta elipse desarrolle tan claramente el tema central del monumento indica que, en la concepción de Bernini, el valor monumental tiende a salir del edificio y a extenderse a la ciudad; su ideal, en otras palabras, es la *ciudad monumental.* La ciudad monumental es la ciudad capital, y la gran creación histórica del barroco es la ciudad capital del Estado moderno. No olvidemos que las grandes capitales se trasforman todas en el curso del 600 y lo hacen en relación con la función ideológica que se atribuye al monumento. Basta pensar que, en 1665, justamente Bernini —la misma persona que había concebido la idea del monumento en función urbanística o de la monumentalidad del organismo urbano, siempre referido a la ciudad capital como ciudad capital— es llamado a París para proyectar el Louvre, que debía constituir

el centro monumental de la ciudad capital del Estado católico construido por Luis XIV.

Es interesante observar el pasaje de la idea del monumento político-religioso, San Pedro, al monumento político-civil, político-monárquico, el Louvre, el palacio real. Es una trasformación que se adhiere perfectamente a ese desarrollo histórico que se realizó en el 600, que se había iniciado ya antes con la política de Enrique IV y luego con la conversión de éste, y concretado con la política de Luis XIV; representa el traspaso de la autoridad religiosa a la cual está confiado el desarrollo político —concepción de Sixto V— a la autoridad seglar a la cual es confiada la defensa de los intereses de la religión —concepción política de Luis XIV—. En Roma verdaderamente se levanta el monumento político-religioso, mientras que en el Louvre se realiza el típico monumento político-estatal, puesto que en ese momento se crea la idea del Estado.

Pero casi contemporáneamente surge la otra gran capital europea: Londres. Después del incendio de dicha ciudad, Cristopher Wren centraliza el plano de reconstrucción sobre un gran monumento, San Pablo, un monumento que, parangonado con el énfasis de San Pedro, demuestra que lo que se quiere expresar es justamente el equilibrio perfecto entre la idea religiosa y la idea política.

El punto interesante y fundamental de esta creación histórica que nace de la arquitectura barroca es el hecho de que en la ciudad capital del Estado moderno exista la idea de monumento, con todo lo que implica como alegoría. Lo cual es evidente, porque la idea de monumento no puede dejar de ser alegórica, ya que solamente a través de su alegoría puede obtener esa permanencia en la historia que de otra manera no conseguiría. Si Minerva o Hércules fueran simplemente dos divinidades antiguas de la mitología no poseerían hoy ninguna significación, mientras que en la actualidad representan la imagen de dos conceptos —la Sabiduría y la Fuerza— que todavía utilizamos, aunque evidentemente ya no reconocemos el contenido objetivo de estas dos figuras de divinidades antiguas.

La posibilidad de que una forma pueda seguir conteniendo valores más allá de su propia función aparece condicionada por el hecho de que justamente sea una alegoría de un contenido, de que la forma sea una forma con un valor alegórico. Más aún, a través de su carácter alegó-

rico se coloca como tercer término sobre aquella identidad naturaleza-historia de la que hemos hablado anteriormente. Porque la naturaleza *es* alegórica en el pensamiento de un clásico del 500 o del 600: la creación que manifiesta a su Creador es obviamente una forma alegórica del Creador. La historia misma es alegórica, ya que cada una de las figuras humanas que componen la historia posee un valor porque representa una idea: en Augusto es la idea del Imperio Romano, en Trajano la idea de Justicia, en Constantino la Oficialización de la Iglesia Cristiana. O sea que la historia es prácticamente el mundo de los significados alegóricos, siendo a un mismo tiempo forma y expresión de la conciencia de la naturaleza y de la historia. El arte, y sobre todo la arquitectura en general, es alegórico: así lo demuestra la columnata de Bernini, de cuyo significado alegórico hay testimonios precisos del propio Bernini, quien quiso asignar a la cúpula la función de cabeza de la cristiandad y expresar en el pórtico los brazos de la iglesia abrazando a toda la humanidad.

De este modo la concepción urbanística monumental está estrechamente ligada a la función, nuevamente alegórica, propia de la ciudad. Porque la misma capital, siendo representativa, es prácticamente la alegoría de la totalidad del Estado. Y concluyendo lo manifestado anteriormente sobre las tipologías y los sistemas a través de este carácter alegórico que hace siempre de la arquitectura un *monumento,* diremos que también las tipologías se afirman nuevamente y cobran un valor, porque cada elemento de una tipología llega a la obra arquitectónica con un propio contenido, con un significado propio.

No olvidemos además que en este momento —en el que se ha llegado a una cierta libertad o autonomía en el plano de la técnica, por lo que los problemas no se plantean como problemas técnicos de la construcción, sino que se resuelven en el plano científico de la mecánica— las formas tienden a trasformarse automáticamente en formas alegóricas. Veremos luego cómo, a través de la trasmisión de las tipologías, se llega a la trasmisión de sus significados alegóricos, a veces simbólicos, y cómo a través de esta alegoría implícita en la idea de monumento se llega justamente a la nueva afirmación progresiva de todas las distintas tipologías y elementos tipológicos, como ya observamos en el caso de la cúpula.

Preguntas

¿Cuál es el fundamento teórico de la perspectiva communis?

Los fundamentos de la perspectiva fueron sentados por Alberti en el tratado de la pintura de 1436, en el que se proponía teorizar las ideas de Brunelleschi [24]. En ese momento la situación artística florentina era bastante compleja. Brunelleschi había usado el principio de la *perspectiva artificialis* en la cúpula de Santa Maria del Fiore, en el pórtico para el Hospital de los Inocentes y en San Lorenzo. Pero si comparamos el proceso compositivo de San Lorenzo con el de Santo Spirito vemos que las cosas han cambiado: en San Lorenzo la perspectiva se evidencia con líneas y planos, mientras que en Santo Spirito tiene un carácter volumétrico, hay un desarrollo plástico de la perspectiva. Recordemos que Masaccio se halla en relación directa con Brunelleschi (según las antiguas fuentes estudiaban juntos). Y si Masaccio está influenciado por las ideas de Brunelleschi, hecho que se evidencia en los frescos de la Capilla de la iglesia del Carmine —obsérvese, por ejemplo, el tratamiento de los paños de las figuras—, a su vez, Brunelleschi recibe el influjo de Masaccio en Santo Spirito. Ello se advierte claramente si se compara el tratamiento de las pilastras: en lugar de la pilastra chata que en Santo Spirito significaba una cesura o una pausa, en San Lorenzo aparece la media columna que cobra valor en su misma forma plástica. Además, la relación entre la altura de un arco de la nave central y la de la arcada frontal de la capilla lateral correspondiente, que en San Lorenzo era de 5 a 3, en Santo Spirito es de 1 a 1; de modo tal que los espacios laterales ya no se gradúan perspécticamente siguiendo las paralelas y sucesivas intersecciones de la pirámide visual, sino que están directamente insertados y articulados en los arcos de la nave mayor. Así, del mismo modo en que Masaccio había trasformado los valores espaciales abstractos en valores humanos y concretos, Brunelleschi, partiendo de una construcción gráfica por intersecciones de planos —construcción abstracta—, llega a una centralidad plástica del espacio que señala una concepción del hombre no como espectador, sino como actor en el cen-

tro de ese espacio, que cobra por ello valor de dimensión de la acción humana [25].

La aplicación de la perspectiva a la representación del mundo exterior no se produce inmediatamente; Brunelleschi, en un primer momento, aplica la perspectiva solamente para construir la arquitectura; la tabla pintada por Brunelleschi (fig. 3 b) se miraba desde atrás [26]; según Manetti, con la construcción del espejo se tiene una vista constante se-

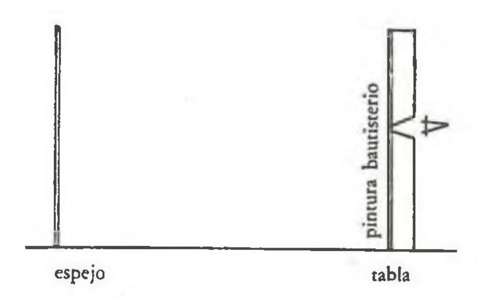


Figura 3 b.

gún un eje de simetría (el espejo, al reflejar, rectifica la simetría); Brunelleschi pintó en la cara interior el Bautisterio de Florencia, es decir, quiso expresar con este *modo di veduta* el modo de ver la arquitectura y no la naturaleza [27]. Quería reducir a una *teoría* la experiencia de las proporciones y de las distancias de los edificios antiguos. En la arquitectura gótica, por ejemplo, los intervalos varían según los arcos (solamente con el arco de medio punto se obtienen intervalos constantes); las fuerzas se agrupan y son llevadas a un punto donde se contraponen a una fuerza de empuje; el artista se propuso reducir a un sistema geométrico de fuerzas aquello que era la espacialidad gótica, o sea, reducir los intervalos variables a intervalos constantes.

La *perspectiva artificialis* es aquella que se puede representar con el llamado "cubo perspéctico" (fig. 3 c): todo lo que está encerrado en él no vale objetivamente sino como magnitud o distancia espacial, como valor de relaciones espaciales; se estructura una distribución simétrica y proporcional también de las fuerzas de sostén y peso de la arquitectura, reunidas como grupo de fuerzas. Solamente más tarde se apli-

carán a la visión de la naturaleza las leyes de la construcción de Brunelleschi (en *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca y en la obra sobre la perspectiva de Luca Pacioli[28], donde se tiende al rigor

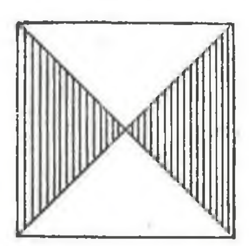


Figura 3 c.

matemático y a asumir la proporción simétrica como principio racional del mundo de la naturaleza).

La *perspectiva communis* es la que se encuentra en las teorías medievales. Es en realidad una "visión de la naturaleza", y en el 400 es casi ignorada; la *perspectiva naturalis* o *communis* trataba de formular matemáticamente nada más que las leyes de la visión natural, y por lo tanto vinculaba dimensiones visuales a ángulos visuales[29]

¿Cuál es la diferencia entre alegoría y símbolo?

El símbolo es más difundido; es, en realidad, un objeto que asume una significación concreta, material, de una idea (por ejemplo la Cruz), con referencia histórica y alcance universal. La Cruz es el símbolo de la universalidad de lo divino en su complejidad y, además, de la distribución del mundo y del universo en cuatro partes (podemos verlo, por ejemplo, en los sarcófagos bizantinos del siglo V); es decir, lleva en sí la representación del universo y no solamente de la cristiandad. La simbología cristiana primitiva toma una representación inmediata: la Última Cena, el pez (un criptograma), el ancla (sobre todo en las catacumbas) y llega a una identificación absoluta de la idea con la cosa misma, pudiendo ser esta última objeto de culto. Una alegoría es la expresión, a través de un proceso intelectual, de una idea en una ima-

gen (por ejemplo: la Fortuna, la Fama), es un modo de significación figurativa o literaria de una idea; mientras que en el símbolo hay una fusión total de la idea con un objeto, en la alegoría hay similitud. En la mentalidad neoplatónica de Miguel Ángel la cúpula es el símbolo de la Autoridad; Bernini, en cambio, la asume en sentido alegórico[30]; finalmente, en Borromini encontramos motivos simbólicos a través de una mediación heráldica (la planta de Sant'Ivo, por ejemplo, que representa la abeja barberiniana).

¿Cuál es el concepto de monumento desde la Edad Media?

En el arte clásico romano el *monumento* es el edificio conmemorativo, representativo; el *monumento* tiende a sobrevivir, tiende a la eternidad; el soberano que se hace construir un palacio monumental piensa que éste será la definición de su poderío. Durante la Edad Media el Coliseo es el monumento representativo de Roma, y se lo considera como una expresión del valor ideológico de su cultura. El valor artístico, en cambio, puede no ser permanente. Nuestra civilización es inmanentista, tiende a la decadencia histórica de los valores estéticos, y de este modo la arquitectura moderna, por su carácter inmanente, es antimonumental. En Grecia, el criterio de estabilidad, de duración, del valor estético no se afirma completamente. Platón no piensa en la duración en el tiempo de la obra de arte. Este pensamiento lo encontramos recién en la estética romana cuando se afirma que el arte es un modo de celebrar la gloria del Estado; el concepto de eternidad, como capacidad de atravesar el tiempo, nace en ese momento. Por otra parte, en la concepción humanista (en Alberti, por ejemplo) el interés por el monumento está dado por el hecho de que éste ha llegado hasta nosotros, a través del tiempo, con su contenido ideológico; ya Petrarca dice: "Estas columnas han visto a los Emperadores retornar de sus campañas." Este pensamiento implica una idea de eternidad, pero no como abstracción en el tiempo, sino como duración en él. Además, si pienso que una obra de arte es eterna, que es un *monumento,* admito las diversas interpretaciones de las edades sucesivas, pero su real valor residirá en el hecho de que las haya podido superar. Esto lleva a cada cultura a construir monumentos propios que tienen un valor de "memoria".

La permanencia del valor estético más allá de la decadencia de sus funciones está ligada a las diversas interpretaciones: no afirmamos que el Coliseo es perfecto, sino que lo discutimos continuamente; por eso sigue teniendo vida histórica. La obra del hombre que posee una larga vida histórica es una obra de arte. El *monumento* requiere una calidad estética; de esta manera, una experiencia ideológica anterior permite que yo pueda tener ahora la experiencia estética.

Lección IV

El problema de la fachada y las soluciones de Alberti, Vignola y Giacomo della Porta

Con la trasformación de la concepción urbanística surge naturalmente el problema de la limitación exterior de los edificios. En lo que se refiere al palacio, ya dijimos que el problema prácticamente se reduce a la ruptura de las relaciones proporcionales de altura y ancho que establecía la relación entre el frente y el bloque del edificio; esta proporción se rompe dado que la superficie puede ser disminuida o, en la mayor parte de los casos, extendida más allá de esa proporción. En el 600 es corriente el caso de palacios ampliados, por ejemplo el Falconieri, en el que Borromini se limita a agregar cuatro ejes, o sea cuatro ventanas, a la sucesión de ventanas que formaba el frente del palacio del 500.

El problema de la arquitectura religiosa es más complejo por varios motivos, y sobre todo por la importancia que posee en el conjunto urbano el edificio religioso, que constituye siempre un elemento monumental en sí mismo, un núcleo de interés público que corresponde a menudo a una plaza, pero que raramente se ubica en una alineación vial normal. Por ello, mientras que a través de la trasformación proporcional y dimensional de la fachada del edificio civil se obtiene prácticamente la unión del palacio patricio con la edificación corriente —porque estos palacios tienden a ligarse, a soldarse uno con otro en la línea de la calle—, en el edificio religioso la fachada realmente se plantea como problema.

¿Qué tipo de organismo espacial es la fachada? La fachada es evidentemente una superficie, un plano que limita un organismo arquitectónico —un espacio arquitectónicamente constituido— poniéndolo en relación con el espacio exterior. En el '400 el problema de la fachada no había sido resuelto por varias razones. En primer lugar, porque las dos mayores basílicas de Brunelleschi, San Lorenzo y Santo Spirito, no tenían una fachada (no sabemos si Brunelleschi las proyectó, aunque probablemente no lo hizo); además, en los edificios de San Gallo de planta cruciforme, que derivan de la tradición de Brunelleschi, el problema de la fachada como tal no se plantea porque en realidad tenemos cuatro fachadas, las cabezas de los cuatro brazos de la cruz, que poseen desde el punto de vista plástico el mismo valor, si bien solamente una de ellas será acentuada como frente de acceso al monumento. De todas maneras, en el edificio de planta central la fachada tiene solamente el carácter de acentuación decorativa.

Alberti construyó tres fachadas importantes: una es la del Templo Malatestiano de Rímini, la otra la fachada de Santa Maria Novella en Florencia y la tercera la fachada de San Andrés en Mantua [31]. Pero ninguna de estas fachadas constituía realmente un tipo de solución que expresara el espacio interior del edificio sobre un plano plástico volcado hacia el exterior. En el Templo Malatestiano, el espacio interior del edificio es un espacio preexistente —el espacio de una iglesia gótica— que Alberti trata de adaptar agregando una cúpula que luego no fue construida.

¿Qué se proponía Alberti? Se proponía cerrar este espacio preexistente dentro de una caja arquitectónica nueva, de manera que desde el punto de vista espacial y plástico la fachada se hallara exclusivamente en relación con los lados del edificio, lados que tienen profundas arcadas, o sea una definición perspéctica plástica propia, independiente de la espacialidad interior del edificio. En segundo lugar, desde el punto de vista de la literatura arquitectónica, Alberti quería reunir en el Templo Malatestiano distintos tipos de monumentos antiguos tratando, podría decirse, de recomponer a través de varios elementos monumentales un monumento ideal. Desde luego, es sabido que en la fachada del Templo Malatestiano existen elementos del arco triunfal romano, que en la parte lateral aparecen elementos del acueducto, etcétera. O sea que Alberti planteó el problema como un *revival* de formas clásicas y no

tratando de establecer una relación entre exterior e interior; es decir, solucionó el problema plástico de la fachada no en relación con el espacio interior de la iglesia, sino con el exterior de los lados de la misma iglesia.

En la fachada de Santa Maria Novella Alberti se propone simplemente restaurar, completar un monumento preexistente; su objetivo al dibujar esa fachada es aislar los elementos clásicos existentes en el lenguaje de la arquitectura románica, trasformar nuevamente el latín medieval del románico florentino en latín clásico. Hace un trabajo sobre todo de filólogo. De todos modos tampoco aquí existe ninguna relación entre exterior e interior, como lo prueba el hecho de que en el exterior Alberti desarrolla los elementos románicos de las paredes preexistentes del frente, y no se preocupa de conectarlos con el espacio interior de la iglesia, que es un espacio gótico (la iglesia de Santa Maria Novella se construyó alrededor de los años 1292-1294, y es desde el punto de vista formal tal vez la más acentuadamente gótica de las iglesias florentinas).

Sólo en el templo de San Andrés en Mantua Alberti se plantea el problema de la relación interior-exterior; finalmente aquí puede realizar esa fusión de la cúpula sobre una planta longitudinal que ya había concebido en la época del Templo Malatestiano de Rímini. Pero en la iglesia de San Andrés Alberti toma un modelo clásico bien determinado: la basílica constantiniana, llamada "basílica de Majencio"; o sea, concibe una iglesia de nave única con grandes capillas laterales, con una cúpula que apoya sobre un transepto y cuya cavidad se halla en relación con las grandes masas de vacío de las capillas laterales. En la fachada, Alberti se preocupa por establecer una relación entre exterior e interior sólo en el sentido de que quiere evitar el carácter de superficialidad, de plano, de la fachada; es decir, concibe la fachada como el frente de una gran *loggia*, como el diafragma que separa el espacio exterior de un espacio intermedio, de un vacío intermedio, más allá del cual se encuentra el acceso a la iglesia. Así la fachada se trasforma en el frente de un profundo pórtico después del cual se abre la iglesia. Es obvio señalar que de esta manera Alberti se relacionaba con la concepción cristiana primitiva que, luego, se había desarrollado en Roma hasta el 200: la fachada aporticada.

Por otro lado, a comienzos del 500, fachadas como las de la arquitectura veneciana pueden ser consideradas en cierto sentido como un anticipo de algunos aspectos de las fachadas barrocas, no como forma sino como función; o sea que siendo fachadas esencialmente cromáticas se relacionan también con un espacio exterior: las fachadas de San Zaccaria, de Santa Maria dei Miracoli, son evidentemente grandes paños cromáticos, grandes estandartes coloreados que reaccionan a la luz exterior y sólo algunas veces —a través de simples acentos lineales, como las arcadas de Santa Maria delle Grazie— recuerdan el interior. Casos particulares son también las fachadas planas, gráficamente determinadas por el saliente de pequeñas pilastras, como las fachadas romanas del último 400 (por ejemplo las de Baccio Pontelli, Meo Caprina, etcétera, la fachada de San Agustín o la de la iglesia de Santa Maria del Popolo).

De todos modos, una solución orgánica de este problema se obtiene solamente en el siglo 600: Bramante no se plantea el problema de la fachada, y Miguel Ángel, que había estudiado la fachada como organismo plástico autónomo, para la construcción de la fachada de San Lorenzo de Brunelleschi en Florencia (poseemos los dibujos, si bien no se realizaron), la imagina como un gran bajorrelieve, que no cumple ninguna función de articulación entre espacio exterior y espacio interior.

El primer planteo determinado del problema lo encontramos cuando se construye la iglesia del Gesù en Roma (fig. 4). Esta construcción de Vignola es muy importante porque representa la primera iglesia jesuítica y es la que dará el esquema de todas las iglesias de esa orden no solamente en Roma y en Italia, sino también aquí, en América del Sur, sobre todo en Brasil. El planteo de Vignola consistía en hacer una iglesia adecuada para la predicación, una iglesia de carácter congregacional. Una iglesia de este tipo debe tener evidentemente un esquema longitudinal; pero si esta iglesia longitudinal conserva la tradicional subdivisión de naves, resulta claro que no será perfectamente adecuada para la predicación, porque los fieles que se encuentran en las naves menores no verán y probablemente tampoco oirán al predicador.

Entonces, Vignola —no debemos olvidar que era emiliano, y que por lo tanto Mantua se hallaba muy cercana a la órbita de su formación— toma sustancialmente de nuevo, después de más de un siglo, el tema planimétrico de la iglesia de San Andrés de Alberti, y construye

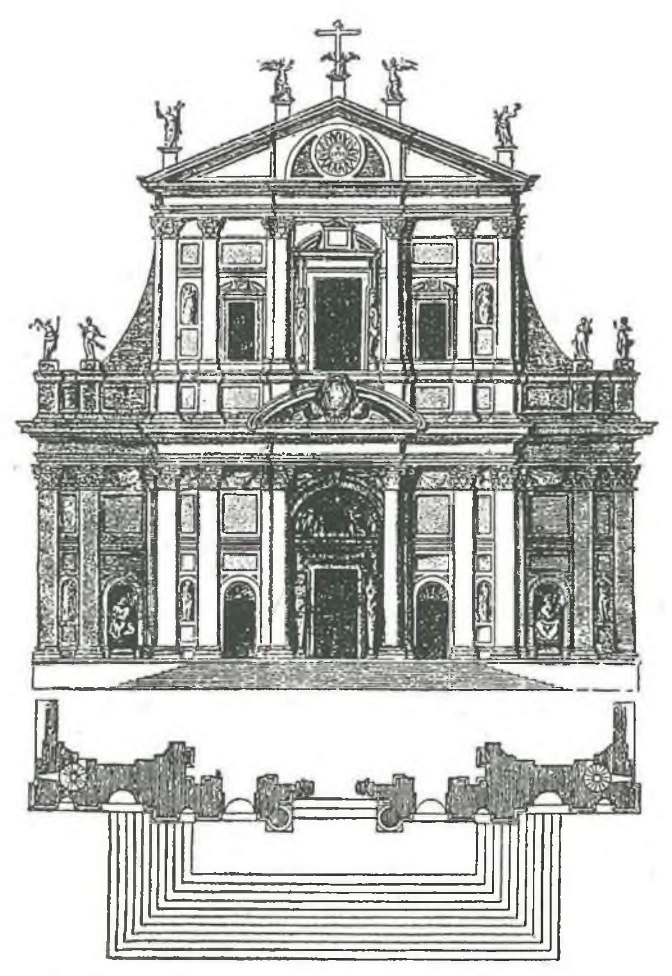


Figura 4. Dibujo de Viñola para la fachada del Gesù, Roma.

una iglesia que tiene una única nave y grandes capillas laterales. Así logra la posibilidad de una compacta reunión de los fieles en este gran vano rectangular, y, al mismo tiempo, que las capillas laterales cumplan

una notable función acústica, favoreciendo la difusión y evitando la dispersión del sonido.

Para este esquema de edificio longitudinal con capillas laterales, Vignola imagina una fachada que responda, desde el punto de vista de la funcionalidad formal, a dos fundamentales exigencias: en primer término, no poner en evidencia la cúpula, puesto que ésta, de proporciones y desarrollo muy limitados, representaba un elemento introducido, agregado, en el fondo de esta nave, casi como para formar un baldaquino sobre el lugar sagrado del rito y separarlo así del lugar de reunión. En segundo término, el objeto de la cúpula era desarrollar hacia lo alto la profundidad, la perspectiva, de la nave. Por lo tanto necesitaba una fachada que tuviera un orden, un segundo orden, cuya función era precisamente la de no dejar que la cúpula gravitara hacia el exterior; este segundo orden se trasforma así en un elemento de frontalidad de la iglesia. En el orden inferior se cumplía fundamentalmente una simple función: el acceso y la salida del público a través de tres puertas, que ya no corresponden como en la arquitectura antigua a la nave central y a las naves laterales, ya que a las alas de la iglesia, o sea a la zona correspondiente a las capillas laterales, obviamente no había acceso (estas capillas se abrían directamente hacia el interior de la nave).

Vignola —podemos verlo bien en el diseño de la fachada— recede las dos partes laterales y más bajas de su fachada, casi para indicar que esta parte de la iglesia corresponde a espacios cuya abertura se encuentra hacia el interior y que por lo tanto no llegan hasta la fachada. Para la composición de la superficie de la parte saliente del frente se limita a una composición mediante recuadros que persigue estos tres objetivos: ante todo, encuadrar las tres puertas en el orden inferior; luego, encuadrar en el orden superior las tres grandes ventanas que corresponden a las puertas del orden inferior; y, en tercer término, establecer una conexión entre los dos órdenes mediante la acentuación de la coronación del portal del medio, sobrepasando el friso y conectando así directamente el vacío de esa gran ventana central con el de la puerta de acceso.

Pero la fachada de Vignola no fue construida; se levantó en cambio una fachada concebida por Giacomo della Porta. Este artista, aunque sigue también la tradición de Miguel Ángel, se inspira fundamental-

mente en ese tipo de fachada de bajorrelieve que Miguel Ángel había ideado para la iglesia de San Lorenzo, y mantiene en la fachada la función fundamental de mampara para la cúpula. Pero además se preocupa por anular o reducir al mínimo la individualización de las alas correspondientes a las capillas interiores en relación con la parte que corresponde al gran vano de la nave. Prácticamente las alas se encuentran sobre el mismo plano del cuerpo central, y el único elemento de distinción es una media pilastra, colocada entre la pilastra del frente y el plano del frente mismo. Otro elemento que Giacomo della Porta modifica con respecto a Vignola son las volutas, que en Vignola eran simplemente curvas de enlace, mientras que aquí son un elemento plástico ornamental que asoma al frente y que contribuye a dar a este frente un carácter de organismo plástico-pictórico autónomo.

Cada vez que un artista utiliza elementos arquitectónicos tradicionales —pilastras, columnas, frisos, tímpanos, etcétera—, no puede prescindir del significado espacial implícito en aquellas formas, y naturalmente Giacomo della Porta, al utilizar columnas y pilastras, no puede prescindir de su intrínseco contenido espacial. Con respecto a la fachada de Vignola, della Porta elimina ante todo las columnas del segundo orden, dejando solamente columnas a los lados del portal y desarrollando en cambio la fachada con pilastras; esto determina una gradación de intensidad plástica desde abajo hacia arriba y, por lo tanto, una fusión con la luz y la atmósfera mayor en el orden superior que en el inferior. En segundo lugar, cuando coloca tímpanos —como en este caso, donde retoma el tema de la relación de los dos órdenes mediante el tímpano del gran coronamiento del portal— recurre al sistema de encuadrar un tímpano triangular en un tímpano curvilíneo.

Este sistema, que será después ampliamente utilizado y modificado en el Barroco, es muy interesante. En él podemos advertir, en primer lugar, que el elemento plástico del coronamiento está netamente separado de los elementos de sostén que deberían justificarlo (Della Porta se ha preocupado de separar este conjunto de tímpanos de la estructura plástica portante mediante la continuidad del friso, que aquí es solamente un elemento de conexión entre estos dos planos); en segundo lugar, mientras el tímpano triangular es como una conclusión de una estructura —en cuanto alude a la caída de dos fuerzas sobre dos sostenes— el tímpano curvo tiende a desarrollar y a ampliar el vacío,

llevando el sentido plástico atmosférico de este organismo a toda la superficie. Es decir, este es un elemento que sirve para ampliar y extender a toda la superficie el acento plástico-pictórico.

De lo cual resulta una contradicción evidente, pero buscada voluntariamente entre estos dos elementos: si el tímpano triangular nos sugiere casi una referencia plástica hacia el interior, el tímpano curvo, como un elemento de horizonte —que se diría llevado a la fachada justamente por ese valor espacial de horizonte que está siempre implícito en la curva—, tiende a contradecir la limitación espacial del primero.

Finalmente, observamos que el arquitecto ha dispuesto las dos pilastras en forma apareada, determinando así una fisura perspéctica bien neta, intensa y profunda entre ambas. Resulta claro que esta fisura entre las dos pilastras, como elemento recurrente predominante en la fachada, no tiene ninguna referencia a la espacialidad global, a aquella espacialidad de masas, de llenos y de vacíos, que es propia del interior. Diríase más bien que estas fisuras tienden a dejar entrar el espacio del exterior hacia el interior, y no a dejar pasar el espacio del interior hacia el exterior. Es decir, no se tiende más a imponer al espacio exterior la plasticidad dada por las formas arquitectónicas al espacio interior, sino que se tiende más bien a *hacer de la fachada un organismo sensible al espacio exterior,* un organismo que reacciona dejando más o menos pasar, dejando filtrar la espacialidad luminosa y atmosférica del exterior hacia el interior. En otros términos, ya que todo el problema de una fachada se reduce a trasformar un plano en un organismo espacial, aquí, con Giacomo della Porta, se ha invertido la orientación de este espacio: en lugar de ser, como antes, un espacio que va del interior hacia el exterior es ahora un espacio que va del exterior hacia el interior.

Como consecuencia de lo expresado, la fachada queda ahora separada de tal modo del organismo plástico del edificio que adquiere simplemente la función de señalar la presencia de un edificio religioso en ese lugar. Esto se hace más necesario aún puesto que, en el 600, o sea después de la victoria de la Iglesia en la Contrarreforma, se multiplican los edificios religiosos en Roma. Y como se los construye en todas partes, ya no es posible hacer corresponder siempre un edificio religioso a una plaza; nacen así edificios religiosos colocados en una ca-

lle, edificios religiosos de barrio, a veces de pequeño barrio. Por lo tanto es natural que en la alineación de una calle exista algo que llame la atención y revele que hay allí un edificio religioso; de esta manera, la fachada se convierte un poco en un anuncio, fenómeno importante porque el desarrollo que examinaremos más adelante es precisamente la trasformación de fachadas de tipo plástico formal en fachadas de tipo devocional, y casi diría propagandístico.

Ya que la fachada está ahora en relación con el espacio exterior, las proporciones cambian continuamente. Vignola, en el Gesù, concibe todavía una fachada compuesta según el esquema proporcional de la sección áurea, mientras que Giacomo della Porta se ha liberado de tal manera de esta exigencia —que evidentemente se refería a la espacialidad perspéctica del interior— que cuando construye el frente de San Luis de los Franceses, levanta una fachada de un solo orden, extendida a lo ancho, una fachada que no termina más. Y cuando realiza la fachada de Santa Maria dei Monti, en el Esquilino, que está ubicada en cambio en una perspectva estrecha, la desarrolla toda en altura, es decir, que la proporción tradicional entre ancho y alto desaparece también aquí.

La fachada de Maderna

El tipo más interesante de fachada, el que constituye el tipo de la fachada barroca durante 50 ó 60 años por lo menos, es el que utilizó Maderna en la iglesia ya existente de Santa Susana; esta fachada fue terminada en 1603, y posee también importancia histórica porque en la trayectoria arquitectónica de Maderna a esta fachada sigue la fachada de la basílica de San Pedro —la "fachada de las fachadas", la fachada del *monumento* por excelencia— que se construyó en 1612. El interior de Santa Susana sigue el esquema del Gesù, más pequeño, es decir, una nave única con capillas laterales y pequeña cúpula sobre el transepto. La fachada de Maderna mantiene pues esta función de pantalla para la cúpula de la que ya hemos hablado; es casi un disfraz de la cúpula, pero presenta un desarrollo sin duda muy interesante.

Ante todo, debe recordarse la situación de esta iglesia, que se encuentra sobre la alineación de una calle de gran importancia (entonces

Via Pia, hoy Via XX Settembre), una arteria de mucho tránsito y también de notable importancia monumental, porque unía uno de los ingresos a Roma, el de la Nomentana —o sea desde Oriente— con el palacio del Quirinal, que estaba construyendo en esta época Doménico Fontana junto con Mascherino y Ponzio. En este punto se abría otra calle trazada ya por entonces y que hoy se llama Via Torino. Por este motivo Maderna debía proyectar una fachada en relación con dos direcciones de visión: una tangencial, de quien recorre la Via XX Settembre, y una frontal, de quien llega por esta otra calle, o bien de la plaza San Bernardo que junto con la iglesia de San Bernardo se abre hacia aquí (fig. 3 d).

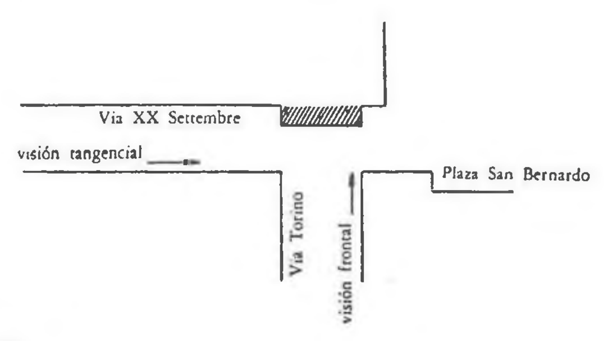


Figura 3d.

La posibilidad de dos visiones está claramente indicada por varias cosas: ante todo por las referencias que Maderna ha buscado con el frente de la calle, esas alas que sobresalen y que no se refieren en lo más mínimo al interior de la iglesia: son exteriores, constituyen una especie de preparación a la fachada de la iglesia. Luego es fácil distinguir en la fachada —y sin duda actúa aquí sobre Maderna, que es un manierista que continúa la tradición de Miguel Ángel, el recuerdo lejano de la fachada de San Lorenzo en Florencia— un desarrollo sucesivo de relieves: pilastra, media columna, columna empotrada y columna saliente. Se produce de esta manera una acentuación que culmina allí donde el relieve es mayor y se contrapone al doble vacío del portal de abajo y de la gran ventana en alto.

En la parte del edificio dedicado a las capillas laterales, el enlace con los lados prácticamente ha desaparecido; el ala que vimos tan desarrollada en Vignola se ha anquilosado completamente y se ha trasformado en un simple plano de paso entre el plano de fondo y aquel que es el verdadero comienzo de la fachada. Es muy interesante observar, además, cómo el motivo de la voluta, tan desarrollado en la fachada de della Porta, se contrae como si Maderna hubiera querido hacernos sentir que ésta es una parte que se retira, que se aprieta contra este organismo plástico dominante.

La fachada se desarrolla en altura; y si recordamos la de della Porta o la de Vignola para San Luis de los Franceses, vemos que la relación entre altura y ancho se resuelve aquí netamente en favor de la altura y que también las volutas comprimidas se trasforman en elementos de acentuación de la altura. O sea que tenemos el mismo procedimiento, pero desarrollado en altura; y esto sucede porque la fachada es vista a la terminación de una perspectiva de corredor —como en este caso—, o contemplada en escorzo por quien camina a lo largo de la calle.

Además, esta acentuación del factor elevación está también en relación con un impacto propagandístico, porque este edificio que aparece de improviso en la alineación de la calle constituye también un elemento para llamar la atención. Este valor de emergencia plástica, que según vimos corresponde a la visión frontal cuando la perspectiva se presenta desde un corredor, posee gran importancia; no porque represente una saliente del espacio interior hacia el exterior, sino, por el contrario, porque favorece la absorción, la fuga perspéctica, el entubarse perspécticamente del espacio exterior en el interior, hecho que ya sucedía en la fachada del Gesù. Observemos por ejemplo el acercamiento de las columnas —de la columna saliente y de la columna empotrada—, la función que cumplen los tímpanos, la presencia de elementos de profundidad como los nichos, y en seguida nos apercibiremos de que estos elementos, más que para realzar el valor de la saliente de las columnas, han sido creados para valorizar el vacío, la fisura que existe entre columna y columna, entre pilastra y pilastra, el vacío que hay detrás de las estatuas, de los nichos, o sea para dar a esta fachada una capacidad de absorción perspéctica del espacio exterior, y no para ponerla en relación con el espacio interior.

Esta parte superior no es nada más que una pantalla, no se puede

poner en relación con nada puesto que atrás nada existe; pero tiende a trasformar lo que prácticamente era un plano plástico en un plano modelado en superficie, que lleva dentro de sí mismo, casi diría comprimida en su propio espesor, una profundidad perspéctica. Se puede parangonar una fachada de este tipo a un enrejado donde los vacíos son casi más importantes que los llenos, aunque la parte llena sea cuantitativamente dominante. De todas maneras, se puede demostrar fácilmente que esta fachada tiene una función totalmente exterior —que es un organismo plástico autónomo que tiende a realizar una relación propia de espacialidad exterior— por el desarrollo de la balaustrada.

Milizia, el gran crítico neo-clásico, conocido por todos como enemigo del Barroco, reaccionó violentamente ante esta balaustrada; puesto que la balaustrada es el antepecho de un balcón, desde un punto de vista racional de la función objetiva, es un elemento que se ubica en el límite de una terraza, a los lados de una escalera, en todas partes donde haya que impedir que la gente se caiga hacia abajo. Pero no tiene sentido admitir la ubicación de una balaustrada allá arriba, dice Milizia. ¿Quién irá a pasearse sobre la cornisa de ese techo? ¡Naturalmente nadie! [32] Pero esa especie de friso, con las pequeñas columnitas que crean esta alternativa de lleno y de vacío, sirve justamente para definir la relación individual, exclusiva, de esta fachada con el espacio que la circunda, y también con el aire y la luz del ambiente. En esta fachada, esas fisuras, esos cortes entre pilastra y pilastra —a través de los cuales parece que el espacio exterior se filtrara como agua que sale de una hendidura en el terreno— necesariamente necesitan un recorte plástico muy neto; y, observemos con atención, toda la fachada está como cortada en el cristal, como en un material duro.

En ello puede advertirse por supuesto la lección de Miguel Ángel, pero observemos cómo las cornisas de los nichos ornamentales están también recortadas con aristas vivas y agudas, para que los contrastes de luz y de sombra sean netos y se logre claramente el sentido de profundidad de estas hendiduras espaciales, a través de las cuales la fachada absorbe perspécticamente, *ve* perspécticamente el espacio exterior. De esta manera podemos advertir que en cada uno de los elementos, aun en los más clásicos, como el frontón, o el tímpano curvo, el valor se halla en relación a la cualidad plástica de la cornisa por su colocación en la superficie, en la perspectiva de la superficie. Éstos eran

tradicionalmente elementos que emergían de un plano para crear una compensación plástica al vacío de una puerta o de una ventana. En cambio, aquí se han trasformado en elementos de vacío, que actúan como embudos; aquí no nos importa el valor plástico de la saliente, sino la succión de vacío, la capacidad de absorción espacial del punto central, punto determinante, el punto que domina perspécticamente toda la fachada, es decir, un elemento de profundidad llevado con un artificio a la superficie, justamente para dar a la fachada esta función de diafragma espacial, de limitación de un espacio exterior, pero no de una limitación plana como podría serlo una simple superficie, sino una limitación que tiene esta posibilidad de absorción, de prolongación del espacio exterior hacia un interior inexistente. Cada vez que nos encontremos frente al desarrollo plástico de la fachada hacia afuera —y tendremos ocasión de ver varios de estos ejemplos— nos daremos cuenta de que esa saliente, ese desarrollo plástico del frente, ya no está en relación con la plasticidad del interior, sino que es el desarrollo de la plasticidad implícita en el frente.

Durante todo el 500 —excluyendo a Miguel Ángel, ya que estamos hablando más bien de Bramante— se creía que el espacio era algo absolutamente real, objetivo, que poseía una estructura propia, más aún, racional, y por lo tanto geométrica. En cambio, en la concepción del espacio a la que nos referimos ahora resulta claro que esta idea está ya absolutamente superada. No en el sentido de la ilusión espacial, puesto que también Bramante recurría a la perspectiva para obtener un espacio ilusorio cuando no podía desarrollar un espacio real (ya desde la época lombarda, en Santa Maria presso San Satiro, por ejemplo). También Palladio, en el Teatro Olímpico, necesita sugerir profundidades mayores de las que podía realizar, y recurre así a ese expediente de perspectiva, de manera que una calle que en la escena tiene una longitud de tres metros aparece, para el espectador, como si midiera cien. Aquí el caso es muy distinto. No hay ningún elemento de ilusión, de ficción de perspectiva. Esta fachada no quiere presentarnos una profundidad fingida, o salientes fingidos, sino que nos proporciona una imagen espacial, es decir, trasforma lo que en la geometría del Renacimiento hubiera sido un plano, una superficie, en una zona en la cual estamos capacitados para sentir y observar efectos verdaderos de profundidad y de relieve.

En otras palabras, si tuviéramos que traducir en conceptos casi filosóficos esta evolución, una fachada de este tipo nos diría: "Mirad pues el espacio; no es que exista un espacio con su estructura, con sus leyes interiores; este espacio es un dato de visión, es una imagen; lo que interesa es que vosotros estudiéis cuál es la estructura de esta imagen, cuáles son las leyes interiores de esta visión; lo que importa no es saber cómo están realizadas objetivamente las cosas que nosotros vemos, lo que importa es conocer las leyes según las cuales nosotros vemos las cosas."

Lo importante es entonces conocer los *modos de visión*[33]. Esta es la verdadera relación de todo el arte barroco con el mundo moderno. Ya no debemos más buscar *cómo* está constituido realmente el espacio —como si el espacio fuera una realidad objetiva—, sino que debemos investigar, cada vez, cómo se constituye en nosotros una visión y una imagen del espacio en la cual actúan todos los componentes de nuestro ser psicofísico, trasladándose así el problema del mundo objetivo al mundo subjetivo. La idea que nace aquí y que se desarrolla ininterrumpidamente hasta hoy es la siguiente: en la concepción del espacio intervienen, sin duda, nuestros *modos* de ver, nuestras maneras de elaborar los *modos* a través de los cuales nuestra mente puede elaborar a su vez el dato de la visión. Ahora bien, ¿de qué manera nuestra mente elabora ese dato? A través de las experiencias que forman el tejido de nuestra mente, por lo que en nuestra concepción del espacio entran todos los elementos que componen nuestro ser, nuestros intereses prácticos, nuestros intereses de acción, nuestra situación psicológica, nuestra situación social; todos estos intereses, todos los elementos que componen mi ser concurren en la concepción de la imagen del espacio. Y esta imagen del espacio cambiará con la trasformación histórica de nuestra condición de ser, de esta condición nuestra que llamamos *subjetiva,* pero que es erróneo llamar subjetiva, como si debiera contraponerse a una realidad objetiva, puesto que nuestra condición es en realidad la condición de nuestra existencia y la única que podemos conocer.

¿En el 400 y en el 500 se creó un tipo de fachada?

La solución de Brunelleschi al plano de la fachada es esencialmente luminosa[34]. Brunelleschi debía elegir una intersección de la pirámide visual y buscó aquella que pudiese identificarse con un primer plano. Lo que hay que tener en cuenta es que, tanto en la Capella de'Pazzi como en S. Andrés de Alberti, el arquitecto coloca un espacio vacío entre la fachada exterior y la propia fachada de la iglesia, y trata de darle a ésta una existencia autónoma uniéndola con un pórtico a la iglesia misma. La solución de S. Andrés demuestra que no se ha conseguido una "verdadera solución". No creo que la fachada pueda considerarse como la configuración exterior del espacio interior, sino que continúa su desarrollo hacia el exterior sin llegar a una solución plástica; probablemente la función del gran vacío de S. Andrés sería la de poner en evidencia la solución cupular interior[35].

Ninguna de estas fachadas llega a ser un verdadero *tipo,* o sea, no proporciona un *tipo* para las fachadas posteriores como sucede en el Barroco; además debemos tener en cuenta que nos han llegado incompletas. Los "modos" que dan lugar a *tipos* son las fachadas romanas: S. Agustín, por ejemplo, aunque la subdivisión en zonas recuadradas posee un carácter más bien decorativo que ligado a la estructura. Una primera fuente para las fachadas barrocas podríamos encontrarla en las fachadas vénetas (aunque tampoco aquí tendríamos la solución del problema en el sentido de proporcionar un *tipo),* especialmente en las dos fachadas palladianas de S. Giorgio Maggiore y del Redentor, además de la destruida de S. Francesco delle Vigne de Sansovino[36]. Prevalecen aquí los vacíos sobre los llenos, lo que demuestra que se ha tenido en cuenta la existencia del agua y de los reflejos; hay un desarrollo colorístico en las fachadas abiertas de los palacios venecianos. Sansovino y Palladio construyen sus fachadas exponiendo a la luz un organismo plástico y anticipando el colorismo de las fachadas barrocas.

La arquitectura barroca, como todo el arte barroco, resulta de la convergencia de los aportes del arte véneto con los aportes de Roma y Toscana (recuérdese la pintura de los Carracci, de Guercino, etcétera).

Es indudable que hay un componente véneto en toda la arquitectura barroca (Vignola y della Porta). Los elementos palladianos son fácilmentes reconocibles en Bernini y también en Pietro da Cortona; lo mismo sucede en Borromini, en quien la influencia véneta es muy importante. La arquitectura véneta, después del Renacimiento, es la primera que tiene en cuenta el espacio exterior y es aquí donde se origina ese interés por el espacio exterior que encontramos en el Barroco. La fuerza de los miembros arquitectónicos en los interiores barrocos se obtiene llevando al interior elementos y temas formales que, hasta ese momento, habían sido reservados al exterior, y proporcionando de esa manera al interior la amplitud del exterior.

¿Cuál es la concepción del espacio de Leonardo y de los manieristas?

Leonardo es el artista con menos tendencia a seguir tipologías o iconografías; siente gran indiferencia hacia lo antiguo. La concepción perspéctica de Leonardo llamada *perspectiva aérea* no se puede seguramente identificar con la *perspectiva communis.* Para entenderlo mejor citaremos un ejemplo práctico: supongamos que tenemos dos campanarios ubicados según la fig. 3 e; la *perspectiva communis* nos indica que el de la izquierda no es realmente más pequeño, sino que

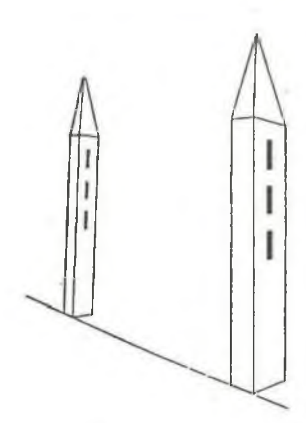


Figura 3 e.

se halla ubicado a una distancia mayor, y establece inmediatamente una relación proporcional; pero si viéramos los dos campanarios detrás de un muro (fig. 3 f) ya no podríamos hacer la comparación con el plano de base para determinar a qué profundidad se encuentran y pensaríamos que uno es en realidad más grande que el otro. Pero Leonardo

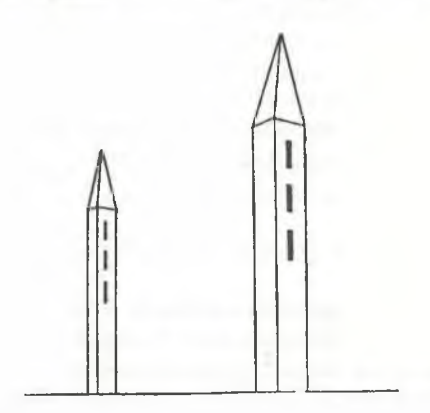


Figura 3 f.

nos dice además que el campanario de la izquierda se verá a través de una masa atmosférica, es decir, menos nítidamente y con una tonalidad más azulada, puesto que la atmósfera no es trasparente [37]. Esto representa la corrección sensoria a la abstracción geométrica de la concepción espacial.

Cuando Leonardo y Botticelli trabajaban con Verrocchio (1480) surgió una polémica entre ambos. Botticelli estaba más ligado con la pintura toscana; Leonardo hacía una pintura proyectada hacia el futuro [38]. Boticelli se rebela contra la perspectiva porque su relación con la cultura neoplatónica lo lleva a considerar el arte como la representación de lo "bello" y no de la "naturaleza". Si la pintura está ligada a la representación de hechos históricos —profundidad en el tiempo—, la perspectiva representa la regla para distribuir las figuras en el espacio pictórico. Por el contrario, en Botticelli no existe unidad ni de tiempo ni de lugar (Moisés está representado seis veces en un mismo cuadro); compone aislando los diversos hechos (perspectiva divergente), pinta paisajes sin perspectiva, no-espaciales. Leonardo, en

cambio, estaba ligado a la *perspectiva communis,* que quiere llegar a una comprobación a través de la experiencia; existe en él una búsqueda científica que parte de Aristóteles y de la escolástica y se renueva con la verificación experimental. No se puede hablar de un espacio subjetivo para Leonardo. Existe una relación, posiblemente una búsqueda paralela, entre la concepción espacial de Leonardo y la de Giorgione, quien sintió la influencia de Piero della Francesca a través de Bellini. En la pintura veneciana, empero, se trata de valores tonales y no de claroscuro o de *sfumato*[39]; por lo tanto, en ninguno de los dos casos se puede hablar de espacio subjetivo, sino de una distinta objetivación del problema espacial; el valor cognoscitivo del sentimiento se manifiesta con la misma importancia que el valor racional.

En lo que respecta a los manieristas, ¿dónde nace el manierismo? El problema es difícil de concretar cronológicamente. El manierismo representa la pérdida de la fe en la posibilidad de un conocimiento objetivo del mundo, sobre todo por medio del arte; después de Leonardo comienza a desarrollarse una ciencia que se separa del arte, y esta distinción es precisamente Leonardo quien la inicia, queriendo demostrar que una cosa es "ciencia" y otra muy distinta "arte". Entre la ciencia y el arte de Leonardo no hay identidad[40]; para sus contemporáneos, para Vasari, Leonardo era el inventor de lo "bello melancólico". Los manieristas han perdido la fe en que la naturaleza y la historia pueda conocerse a través del arte; el arte tendería entonces hacia una belleza (lo "bello") que es un valor independiente del conocimiento de la realidad. Los manieristas viven en la atmósfera de la Reforma, pero esta crisis se presenta como una condición de angustia y determina la desconfianza del conocimiento del mundo a través de la religión; la religión reformada no explica más la estructura de la Creación sino la estructura del alma. Los manieristas —a través de las teorías que se habían desarrollado en la corte de Lorenzo el Magnífico con Marsilio Ficino[41], Pico, etcétera, teorías con tendencia hacia el neoplatonismo— piensan que las formas artísticas no pueden ser inventadas, creadas, puesto que serían concebidas según las formas naturales y no según las formas del alma, como es propio de esta corriente religiosa.

Por esto el mundo antiguo se vuelve a tomar como única fuente, pero solamente como una sintaxis (recordemos en el campo de la lin-

güística las discusiones de Bembo[42], el diccionario de la *Crusca*[43], etcétera). Un manierista toma una forma antigua para componerla según un ritmo que ya no es el del clasicismo (sistemático); el manierismo se presenta entonces como anticlásico porque no acepta la idea del arte como objetivación del mundo, como, por otro lado, tampoco acepta la concepción del espacio propia de lo clásico y contribuye así a la promoción del espacio subjetivo del Barroco. Esta nueva actitud tiene su origen en Miguel Ángel y en su exigencia antiespacial, en su determinación de un "antiespacio", que abrirá las puertas a un nuevo espacio.

¿Cuál es el uso de la perspectiva communis *en el Barroco?*

En el Barroco y sobre todo con Bernini existe un predominio de la *perspectiva communis* sobre la *perspectiva artificialis,* aunque no sea objeto de estudio como ésta; fuera de Italia (especialmente en Alemania y los Países Bajos) se crea un empirismo sobre la *perspectiva artificialis* (existe una sistematización de esta teoría por Pellerin Viator[44]). Las teorías empíricas de la perspectiva son interpretadas como teorías de la visión, y se aplica la perspectiva a casos particulares, como escaleras, etcétera (importantes en este sentido son las interpretaciones de Durero), llegándose finalmente a la geometría proyectiva, a la teoría de las sombras. La concepción de la perspectiva según Bernini (columnata de S. Pedro, Santa Maria del Popolo), fundada sobre la perspectiva de Vitruvio, es tal que debe permitir al artista que proyecta tener delante de los ojos, con los efectos de luz y sombra, el edificio mismo. Pero estas concepciones se alejan pronto de la *perspectiva communis* del mundo antiguo; con Borromini se llega mucho más allá, a la interpretación de la forma en su valor fenoménico. La aplicación de la geometría proyectiva y de la teoría de las sombras es ya muy precisa y rigurosamente determinada en Guarini, donde el empirismo y el efecto visual de la *perspectiva communis* desaparece.

Lección V
Las fachadas de Pietro da Cortona

En Pietro da Cortona podemos advertir al artista que, con evidente intención, estudia la fachada en relación con un interior concebido en función de planta longitudinal y de planta central, en la iglesia de los santos Luca y Martina, alrededor de 1630. Ante todo voy a aclarar dos cosas: en primer término, que en este caso no se planteaba el problema de una función urbanística determinada del edificio, puesto que el edificio surgía —como hoy todavía se puede ver— prácticamente aislado, al margen del Foro Romano. Y luego, que el edificio está constituido por una iglesia superior y una iglesia inferior, una gran cripta que utiliza los muros de una aula senatorial romana, es decir, que posee ya un perfil arquitectónico centralizado, que luego es aprovechado por el artista en la iglesia superior.

Veamos ahora la fachada. Pietro da Cortona es un artista toscano, pintor, arquitecto, escultor, mucho más importante como arquitecto que como pintor o escultor; como arquitecto ha tomado y elaborado nuevamente en pleno 600 temas fundamentales de Bramante. Aquí el artista se encuentra frente al problema de realizar una fachada que se halle en relación con el interior. En el interior cada uno de los cuatro brazos de la cruz terminaba con un ábside, es decir, con una curva. Por lo tanto, era lógico que la fachada fuera una fachada curva, mas esta curvatura del interior era evidentemente demasiado acentuada para que pudiera resolverse en la superficie espacialmente modulada de la fachada; por eso Pietro da Cortona atenúa la curvatura, o sea que

trasforma lo que hubiera sido un arco de círculo en un segmento elíptico del cual aplasta la parte que se encuentra sobre el eje central de la misma fachada. Además el artista siente que la fachada curva le permite establecer una relación con la cúpula; la relación fachada-cúpula es fundamental en un período histórico como el 600 que considera la cúpula como un elemento casi indispensable en un edificio religioso, porque representa el cielo, un baldaquino, sobre el lugar del culto.

Pietro da Cortona poseía ya la experiencia de la relación perspéctica entre fachada plana y cúpula que Maderna había intentado en 1612 —o sea 17 ó 18 años antes—, en San Pedro, y naturalmente poseía también la experiencia de las críticas que habían sido hechas a Maderna por esa solución, que por cierto ha sido condenada mucho más de lo que en realidad se merece, porque si bien la fachada de Maderna presentaba algún elemento negativo, había que tener en cuenta su situación y posibilidades reales. La fachada curva permite entonces a Pietro da Cortona establecer una relación entre fachada y cúpula. El primer problema que debe resolver es la contradicción fachada plana-cúpula, ya que la curvatura de la fachada es un principio de solución, pero no lo es del todo. Lo que interesa es que Pietro da Cortona ha comprendido que esa relación podía verificarse solamente ensanchando la curvatura de la fachada. Podríamos decir que aquí existe ya en germen aquella que será la solución final y genialísima de Bernini: relacionar la cúpula con elementos del frente, teniendo en cuenta que la curvatura de la cúpula se refleja en la fachada en una curvatura mucho más leve. Además, Cortona intuye que la posibilidad de esta relación debe encontrarse en su mayor parte en la eliminación de elementos de terminación de la fachada; en efecto, esta fachada —la de los santos Luca y Martina— tiene nada más que un pequeñísimo tímpano que evidentemente no concluye el conjunto arquitectónico de la fachada, sino que se limita a la zona donde cae justamente el eje mediano (en efecto, lleva allí un trofeo) y sirve para destacar la coaxialidad de la linterna, de la cúpula y de la fachada convexa.

Pero todo esto no era suficiente, porque el interior, como ya vimos, es una fusión de planta central y de planta longitudinal, o sea que los brazos tienen un desarrollo longitudinal, sobre la perpendicular, que requiere, de alguna manera, llevar también a la superficie a aquella

curvatura atenuada que tomaba nuevamente la curvatura axial del interior. Esta es la razón por la cual Pietro da Cortona hace sobresalir con mucha fuerza esos dos elementos, que son como dos grandes espaldas, dos grandes contrafuertes laterales, llevándolos tan adelante como para reconstituir un plano tengencial con la zona central de la fachada.

Es importante observar que en esta zona .mediana de la fachada el artista ha acentuado el segmento plano que emerge de la curvatura de la elipse no sólo con esa coronación, sino también haciendo sobresalir el muro hasta alcanzar casi el nivel de las columnas, de manera tal de dar la impresión de que se trata realmente de una faja plana ubicada a lo largo del eje central. Se obtiene en esta forma un plano tangente que determina la superficie, y en el interior de esta superficie desarrolla una curvatura que recuerda el desarrollo central del interior. Así los elementos rectilíneos de las naves interiores concluyen en los contrafuertes, mientras que el conjunto cúpula-ábsides concluye en la elipse. El enlace entre estas dos partes —o sea entre aquellos contrafuertes que definen con mucha claridad mediante pilastras apareadas ese plano que he llamado tangencial—, y el cuerpo convexo de la fachada está realizado a través de la solución perspéctica de los vacíos que se insertan entre el cuerpo convexo y los contrafuertes.

Es evidente aquí la intención del artista, que ha querido insistir con la sugerencia de las pilastras salientes en la zona óptica que se conecta con la parte convexa; es decir, Cortona ha imaginado idealmente una serie perspéctica de bastidores de manera tal de acentuar y hacer sentir este vacío como un túnel muy profundo. Es obvio que toda la articulación de la fachada está justamente pivoteada sobre esta intensa modelación perspéctica, a través de pilastras que aparentemente sobresalen de los planos de perspectiva, de estos planos ópticos que parecen entrar y continuarse idealmente hasta el eje interior de la cúpula, determinando así una estructura netamente perspéctica de la fachada convexa. Resulta claro que de la misma manera en que la fachada convexa representa un término medio de enlace entre la curva del ábside y el cilindro del tambor de la cúpula, así también los contrafuertes salientes representan solamente una prolongación ideal de las paredes perspécticas de la nave; por lo tanto se obtiene no sólo una solución esencialmente perspéctica, sino que se determina con mucha

claridad la diferencia de función espacial de los dos órdenes, el orden inferior que representa el recuadro del portal, el acceso a las naves, y el orden superior que en cambio está especialmente en relación con la cúpula.

La concepción de la cúpula que el artista tiene en este momento está todavía fuertemente ligada con la concepción de Miguel Ángel de la cúpula de San Pedro, y más aún con las interpretaciones que sucesivamente elaboró —también en Santa Maria in Foro Trajano— Giacomo della Porta. Por lo tanto, Pietro da Cortona no intenta todavía aquello que luego se intentará en la época de Bernini y de Rainaldi (todavía no se sabe con certeza a quién corresponde la solución del problema) en las iglesias de la Piazza del Popolo: dar la impresión de que la cúpula es soportada directamente desde el piso por medio de columnas; además, esta solución sólo era posible a condición de que existiera una planta oval o cilíndrica, con una cúpula que apoyara sobre todo el perímetro.

De todas maneras, en el caso que examinamos la cúpula se encuentra alejada de la fachada, y ésta es la razón por la que Pietro da Cortona tiene necesidad de separar y distinguir, de crear un vacío, una cesura tan neta entre el primero y el segundo orden de su fachada. Además, la necesidad de crear ese intervalo, esa zona de vacío, un gran friso vacío, entre el primer y segundo orden, está también en relación con la necesidad (muy ligada con el gusto toscano de Pietro da Cortona) de conectar este eje tan insistemente acentuado de la vertical, con un eje horizontal.

Es fácil observar que toda la modelación de la fachada está planteada sobre el acercamiento, o a veces sobre el contraste, de dos elementos: pilastra plana y columna. En el orden inferior, la columna se presenta como netamente dominante, porque aquí se quiere hacer sentir sobre todo que el enlace ideal con el elemento plástico del ábside es la curva de la nave en ese punto; pero allí donde la nave ya no existe —orden superior— y donde en cambio se quiere destacar el elemento cúpula, tenemos pilastras planas, y sólo a los lados de aquel elemento plano central se encuentran las columnas. La relación entre este primer orden y el superior es interesantísima también por la distinta modelación de la superficie y por la renuncia a repetir en el segundo orden los elementos del primero, manteniendo solamente las divisiones proporcio-

nales que existen en este último; resulta claro que este orden de columnas —el orden inferior— está en relación con aquel elemento plástico, pero también con una visión más cercana, como la del primer orden; en cambio, en el segundo orden, lo que se desea es incluir la cúpula en el sistema formal del frente, y por ello se crean los elementos planos, justamente para obtener una mayor vibración de la fachada en la luz y en la atmósfera.

Volvemos a encontrar a Pietro da Cortona en la iglesia de Santa Maria della Pace, edificio realizado algunos años después, precisamente en 1656; es una iglesia que, a pesar de poseer una historia constructiva más bien compleja, no responde en su forma a una tipología tradicional. El cuerpo interior de la iglesia está constituido por un espacio octogonal con capillas y nichos radiales y con un brazo sobresaliente que es precisamente aquel sobre el cual Pietro da Cortona ha ubicado su fachada. Esta fachada es muy interesante por varias razones. Antes que nada porque el artista vuelve a tomar aquí, para construir el pronaos de la iglesia, un tema del 500: el de San Pietro in Montorio, de Bramante. Resulta así un extraño pronaos curvo, con columnas apareadas, colocadas a intervalos tales que crean una alternancia de un vacío muy ancho con un vacío muy angosto. Cortona lo realiza evidentemente porque quiere relacionarlo con la disposición central del cuerpo mayor de la iglesia; es decir, quiere hacer sentir hasta en la fachada que el cuerpo de la iglesia es central y no longitudinal.

Este tema lo vuelve a tomar y repetir también en el orden superior, de solución muy similar —como se advierte fácilmente— a las que hemos analizado anteriormente en la iglesia de los S.S. Luca y Martina, puesto que también aquí tenemos un desarrollo elíptico que se interrumpe a lo largo de la línea mediana y un saliente de contrafuertes perspécticos que hacen sentir cómo se produce la relación entre este cuerpo plástico elíptico y aquellas alas rectilíneas mediante la inserción de una forma plástica entre las dos alas perspécticas.

Aquí, empero, el problema resultaba para Cortona mucho más complicado por la situación del edificio (fig. 5), ubicado entre varias casas en una pequeña plaza, con necesidades de visuales bien determinadas. Y tan es así que hoy poseemos no sólo los dibujos y relevamientos realizados por Pietro da Cortona de todo el barrio en el cual debió

ubicarse esta iglesia, sino también un estudio de rectificación de las calles del barrio que permitía mejores visuales de la iglesia. Ésta cumplía además una función notable en la Roma de mediados del 600, porque era la iglesia de la nobleza romana, y la pequeña plaza y las

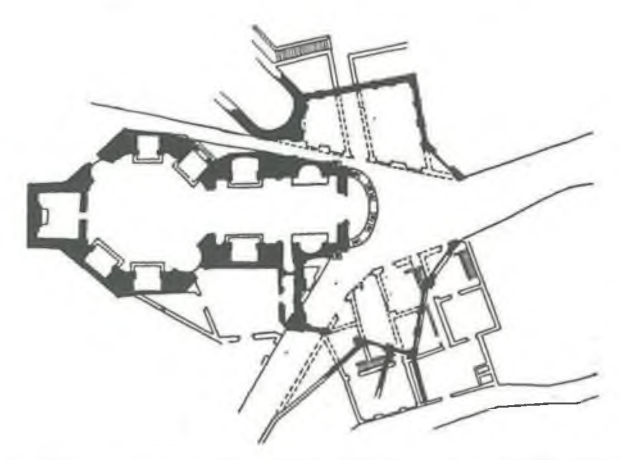


Figura 5. Pietro da Cortona: Santa Maria della Pace, plano de ubicación, Roma, 1642-50.

calles de acceso y salida a la plaza cobraban importancia a causa de la circulación y el estacionamiento de los carruajes. Está absolutamente probado que Pietro da Cortona estudió esta solución en función urbanística por una serie de dibujos que existen todavía hoy en la Biblioteca Vaticana.

Ante todo el artista necesita dar la impresión de que el cuerpo de la iglesia, el verdadero cuerpo de la iglesia, es octogonal; y también señalar que aquella pequeña nave, muy limitada en su extensión, que se alargaba a los lados del octógono, no cumplía otra función que la de un vestíbulo, mientras que el lugar del culto era el octógono. Entonces conecta, mediante dos alas cóncavas, el octógono con los edificios laterales, de manera tal de hacer emerger este cuerpo central de la fachada desde una verdadera exedra que tiene una función casi de fondo escénico. Es evidente que también en el tema de la exedra se halla presente el pensamiento de Bramante, y Cortona podía muy bien

seguir la tradición de Bramante en su posición cultural puesto que esta iglesia corresponde al convento de Santa Maria della Pace, cuyo claustro fue la primera obra romana de Bramante en 1501. Con el sistema utilizado por Cortona, con la acentuación de la fachada como un cuerpo en relieve con respecto a un fondo de artificio, el de la exedra, se obtiene un efecto típicamente perspéctico; este efecto puede captarse con mayor claridad observando los dos vacíos —que son dos pasajes practicables, reales—, que conducen a lo largo de la pared lateral de la iglesia a otra iglesia que está ubicada con orientación opuesta: la iglesia de Santa Maria dell'Anima, que era y es todavía la iglesia de la nación alemana en Roma, construida según formas del gótico tardío, según un esquema de iglesia-salón.

Ahora bien, cuando Pietro Cortona inserta estos elementos, tiene en cuenta la necesidad de una inserción perspéctica, contraponiendo a la perspectiva aguda de la exedra, con su curva suavemente cóncava, la visión en escorzo de estas dos aberturas laterales y oblicuas que dan realmente la impresión de dos calles, y hacen pensar en aquellas pequeñas calles en perspectiva que Palladio abrió en la escena del Teatro Olímpico. Se obtiene así, alrededor del cuerpo central, y mediante ese organismo plástico casi autónomo sobresaliente que es el pronaos, una fuga perspéctica que hace resaltar vivamente el organismo plástico central; mientras que en la parte superior, donde la curva está atenuada, se encuadra la superficie en aquel plano tangencial que aquí está muy bien definido (porque esta vez no existe el problema de la cúpula) y que concluye también con un doble tímpano. De todas maneras vemos que Pietro da Cortona concibe la propia fachada como un organismo espacial perspéctico muy completo, sin confiar el efecto espacial solamente a la sugerencia implícita en las pilastras y columnas, sino realizándolo dentro de sí mismo, como un verdadero hecho espacial perspéctico.

En la tercera fachada, muy poco posterior, encontramos otra vez la afirmación de la fachada como organismo espacial. Se trata de Santa Maria in Via Lata. Aquí el problema era proporcionar una fachada a una iglesia de nave única preexistente, ubicada a lo largo de una calle ya trazada, y que era la calle principal de Roma, llamada entonces Via Lata (hoy se llama Corso). Por lo tanto, al artista se le presentaban elementos muy precisos: la fachada forzosamente

debía permitir una visión tangencial o según un ángulo determinado por el ancho de la calle; no podía ser una fachada imaginada para una visión frontal y lejana; al contrario de lo que ya hemos visto en Santa Maria de la Pace, donde el arquitecto realmente se preocupó por permitir una visión desde todas las direcciones y distancias, aquí la dirección era un hecho obligado. Esta fachada podía ser vista por quien caminaba a lo largo de la alineación de los edificios del mismo lado, por quien caminaba por el medio de la calle, o por la parte opuesta de la calle, y no existía otra posibilidad. Además, los planos de esa época demuestran que no existía una visión frontal posible como en el caso de Santa Susana. Por todas estas razones, Pietro da Cortona hubiera tenido que hacer una fachada plana, del tipo de fachada del manierismo tardío, que no es más que un desarrollo de la fachada de Giacomo della Porta con relieves siempre más blandos, más atenuados.

Existía en esa época, primera mitad del 600 —aunque en el momento a que nos estamos refiriendo ya había fallecido—, un especialista en fachadas manieristas, Juan Bautista Soria, autor de muchísimas fachadas de Roma; casi todas —menos la de San Gregorio al Celio, que es aporticada— son planas y modeladas a través de hundimientos en el muro, de pilastras y de tímpanos superpuestos. Parecería que por estas razones Pietro da Cortona hubiera tenido que hacer una fachada de ese tipo. En cambio proyectó una fachada que es un organismo espacial perspéctico también en relación con una visión permitida únicamente a lo largo de la superficie. Es interesante notar que el artista desarrolla la fachada sobre dos órdenes que forman como una especie de velo delante de un espacio vacío, un pórtico en el orden inferior y una *loggia* en el orden superior, que en este caso particular no se necesitaba por una razón funcional, ya que no era una *loggia* por la cual hubiera que asomarse para dar la bendición.

Es interesante notar también que en el orden superior Cortona toma nuevamente —no debemos olvidar su estada en Venecia— un tema típicamente palladiano, es decir, desarrolla en forma más monumental el llamado *tema serliano* [45], constituido por la abertura en arco que lleva a los lados dos vacíos sostenidos por columnas con arquitrabe. En cambio, en el orden inferior, separado del superior por el pedestal de la base del orden superior y por un alto friso del inferior, tenemos

un arquitrabe, una serie de columnas con arquitrabe. Naturalmente, los elementos culturales que forman a un artista como Pietro da Cortona —que vivió en pleno 600, y constituye el típico ecléctico en el sentido positivo de la palabra (en el sentido en que esta palabra se puede aplicar a Annibale Caracci)— hacen que el artista asocie a los elementos vénetos que hemos observado en la parte superior un recuerdo claramente romano, un recuerdo del tema de Peruzzi en el palacio Massimi.

De todas maneras, lo que nos importa señalar es que en el orden superior la fachada —de la cual se puede ver el espesor, porque la parte superior no pertenece al cuerpo de la iglesia que se concluye en la fachada, sino que es falsa— está realizada justamente por medio del espesor de la *loggia*: detrás, la nave no existe, puesto que llega solamente a la altura del orden inferior. Por lo tanto, es evidente que Pietro da Cortona concibe también aquí la fachada como un verdadero organismo plástico perspéctico; plástico perspéctico y con una acentuación luminosa en el orden superior que sobresale del surco de sombra formado por la calle, y plástico perspéctico en el orden inferior, como lo prueba la existencia del pórtico interior, de ese espacio vacío que Cortona interpone entre la fachada del frente de la iglesia y el muro de terminación.

Este pórtico, como se ve, está concluido en sus dos extremidades por dos grandes nichos (aquí también es fácil notar la tradición de Bramante). Se nota claramente que estos nichos sirven como fuga, como desahogo de la visual de quien, recorriendo la calle, es naturalmente llevado a profundizar su propia mirada en el pórtico; es decir, están en función de la visión oblicua del peatón que camina a lo largo del frente de la iglesia, sirviendo de evasión, de desahogo y conclusión a su mirada. Mientras que una pared recta hubiera significado un obstáculo brusco para esta mirada, aquí en cambio hay una invitación a recorrer con la mirada todo el espacio interior hasta encontrar nuevamente en la fachada, en el frente del muro de la iglesia (y sin ninguna razón estática), las mismas grandes columnas que tenemos en el exterior. Estas grandes columnas en el espacio tan pequeño del pórtico —que para un espectador superficial pueden parecer casi una contradicción— demuestran en cambio que Cortona quiso concebir el pórtico no sólo como un vestíbulo anterior a la iglesia, sino también como un espacio ar-

ticulado, plásticamente autónomo; tan es así que tiene su propia circulación plástica de elementos y podemos imaginarlo como un espacio elíptico más grande, que ha sido comprimido entre las dos superficies laterales —del interior y del exterior—, pero que originalmente ha tenido su propio desarrollo.

Es muy importante el hecho de que Cortona haya realizado una fachada que tiene hasta su propio interior, un espacio interior propio, una especie de cámara de aire que la separa de lo que constituye el cuerpo de la iglesia, y que en este caso no tiene ninguna relación con el frente. Pietro da Cortona se ha propuesto casi científicamente el problema de las fachadas y de su espacialidad interior: la fachada se ha trasformado en un organismo autónomo, y ya no es más el elemento de terminación de una arquitectura dada, sino un organismo que sirve de conexión entre el espacio público civil —la calle— y el espacio público sagrado —el interior de la iglesia—.

También en otros artistas que pertenecen más o menos a la misma época podemos ver cómo este problema llega a su culminación. Por ejemplo, en la fachada de los Santos Vincenzo y Anastasio, de Martino Longhi el Joven. Esta iglesia posee una fachada en función de una situación urbanística muy determinada, ya que se encuentra en el punto de confluencia de dos calles oblicuas; ello se refleja claramente en la forma de la escalinata y también en la no-curvatura del frente (porque no se trata de una curvatura sino de un desarrollo en ángulo del frente). También aquí, aunque estamos en presencia de un artista menos importante, podemos observar la misma situación, el mismo planteo en perspectiva de la fachada muy claramente expresado.

Es importante notar el significado que poseen los grandes hundimientos vacíos en el primer orden y la ubicación de esas tres columnas una al lado de la otra, como tres bolos sobre una mesa, a la manera de tres juguetes; de ahí que los contemporáneos hablaran con ironía de esta fachada, llamándola "el cañaveral" —*canneto*—, porque encontraban que las columnas habían sido acercadas unas a otras sin ninguna razón constructiva, como las cañas en un cañaveral. Aquí, por lo tanto, la espacialidad de la fachada está dada solamente por estos hundimientos; de la misma manera el enlace con el edificio contiguo (que hoy ha sido sofocado, puesto que el edificio lateral se ha ubicado muy adelante) se ha confiado a columnas de ángulo, con una fisura profunda y muy

sensible entre ellas. La espacialidad de la fachada está indicada también por los lados mismos de la fachada, que nos hacen sentir como si existiera un espesor de la fachada, y además por la contraposición implícita de los tres cilindros de las columnas, llenos, con este gran vacío del hundimiento; se ha acentuado, entonces, con una evidencia elemental, tal vez un poco grosera, la contraposición entre los elementos llenos y vacíos de la fachada.

He tomado este ejemplo, que constituye una obra de poca importancia, justamente para destacar que la idea de concebir la fachada como un organismo espacial y no como una superficie era ya de uso común, o sea que estaba en la conciencia general de la cultura arquitectónica de esta época.

La solución de Bernini

Llegamos así a una fachada de Bernini. Estamos ya en 1658; sin duda es evidente que el artista recuerda con claridad la solución de Pietro da Cortona para Santa Maria de la Pace (dos años anterior), y el hecho de que Bernini hablara muy mal de Pietro da Cortona no es una buena razón para que a veces no aceptara alguna sugestión suya. Se trata de la iglesia de Sant'Andrea al Quirinale, una iglesia elíptica con la orientación portal-altar mayor sobre el eje menor de la elipse, que resulta así una elipse extendida en el sentido del ancho.

Bernini desarrolla el tema de la acentuación plástica de la fachada a lo largo de un eje mediano ubicando una pequeñísima fachada, fuertemente articulada, en el punto tangencial donde la curva de la elipse está más abierta. Luego hace retroceder la iglesia con respecto a la línea de la calle y la enlaza con dos pequeñas exedras al frente de la calle, de manera tal de crear una invitación hacia la iglesia. Probablemente también aquí ha recordado la solución de la exedra de Santa Maria de la Pace. Pero lo que interesa es la fuerza plástica casi escultórica de esta pequeña, extraordinaria fachada. Para poner en evidencia su característica esencial diré que ese arco que está sobre la superficie se rebate en la curva que constituye la terminación del pequeño pronaos semicircular; o sea que este organismo plástico sobresaliente está expresado por ese recuadro.

Observemos cómo Bernini se ha preocupado de dar a ese pequeño recuadro, que en realidad no es otra cosa que la ampliación de un portal —una puerta ampliada—, una corporeidad y una estructura plástica extraordinaria expresada a través de los elementos perspécticos de los lados, que hacen suponer que este cuerpo surge desde una profundidad mucho más acentuada. Una perspectiva ilusoria, naturalmente, que cumple ante todo la función de destacar la cara plana de la curva de la elipse; o sea que Bernini advierte que es una contradicción ubicar una fachada plana sobre una elipse, y si bien ha elegido el punto donde la curva está más abierta, intuye que, teniendo una planta elíptica, la fachada puede ser ubicada en cualquier punto del perímetro elíptico. Entonces trata de destacarla con este expediente de perspectiva, como si fuera éste el frente de una pequeña nave o de un vestíbulo, que no existe, sobresaliente de la fachada; no intenta adherirla, sino conectarla con una articulación y destacarla al máximo del perímetro. Después se preocupa de excavar la fachada —y esto está también en relación con aquella acentuación de perspectiva— haciendo aparecer vacíos perspécticos en este espacio tan limitado.

Es curioso observar que luego este tema del cuerpo convexo dentro de un espacio curvo cóncavo es un elemento que se repite en Bernini (lo encontramos en la iglesia de Ariccia, y también desarrollado en grandísimas dimensiones en el primer proyecto de la fachada del Louvre); aquí tenemos una concepción de la fachada no sólo como organismo plástico autónomo, sino también como organismo que, para encontrar una relación con el interior, necesita recurrir a ecos formales (como los de la exedra y del tímpano, que están en el interior, y que son nuevamente tomados y agrandados en el tímpano de la estructura delantera).

Rainaldi y la iglesia de Santa Maria in Campitelli

Para terminar con este panorama de la formación y determinación de la espacialidad y autonomía de las fachadas, estudiaremos una iglesia diez años posterior, Santa Maria in Campitelli, que es la primera que rompe toda ligazón con la tipología tradicional de la planta central y de la planta longitudinal, e inaugura la planta libre [46]. Por cierto que es

discutible que se trate de una planta verdaderamente libre. Me ha interesado buscar la historia de esta iglesia, que es muy curiosa: nace para albergar una imagen milagrosa de la Virgen después de la gran peste que se produjo en Roma en 1648-50. Es entonces una iglesia votiva. Además, ¿qué representa la peste durante el 600? En el 300 se interpretaba como un castigo de la vida disipada, y tenía como consecuencia iconográfica la representación del triunfo de la muerte, de la fragilidad de la fortuna humana. En el 600 la peste es el castigo de la herejía, más aún, es la herejía misma. ¿Cómo se combate la herejía? Con la educación religiosa y sobre todo con el culto en masa. Y esto lo encontraremos claramente expresado en los textos religiosos de la época. Esta es la típica iglesia para la realización del culto de masas. Esta necesidad está plenamente expresada en su interior; es realmente una iglesia nacida en pleno espíritu de la Contrarreforma triunfante, de la lucha contra la herejía.

La fachada de Carlo Rainaldi es muy interesante sobre todo porque presenta una estructura que recuerda todavía la estructura perspéctica creada por Cortona. Los dos grandes paños vacíos de los lados recuerdan claramente a Cortona; con la diferencia de que aquí la fachada tiene una espacialidad independiente de la espacialidad de la iglesia, y que está en relación con la espacialidad exterior, de la plaza y de la calle; esta espacialidad debe cumplir una función, la de llamar la atención no solamente hacia un lugar sino, en este caso, hacia un culto religioso; para conseguirlo el artista utiliza efectos escenográficos y teatrales, como vimos también en Cortona, destacando la columna. Hay columnas sobre toda la fachada, como las hay sobre todas las paredes interiores. Este es el momento en el cual la forma de la columna, como forma ideal de sostén, pasa de una función puramente constructiva a una función declaradamente ideológica. La columna es la fe.

Toda la iconografía del 600 insistirá sobre el tema de las columnas como imagen de la estabilidad de la fe. El mismo Bernini vuelve sobre este tema como escultor y como arquitecto: en esos años Bernini hacía las columnas del pórtico de San Pedro. Ahora bien, ese tema casi obsesivo de la columna, en extensión y en profundidad, de la columna excesiva en sus dimensiones, puesto que no soporta nada, tenía una razón ideológica, de la misma manera que la tiene aquí; es decir, hemos llegado a un punto en el cual las formas nacidas en relación con la defini-

ción del espacio adquieren también un valor metafórico de carácter netamente ideológico.

Trasformándose en un organismo espacial autónomo, la fachada no pierde los contenidos ideológicos que antes podían ser exclusivos de la iglesia, del templo. Pero en esta época esos contenidos no pueden ser solamente del edificio, puesto que —en esta Roma que Sixto V había convertido totalmente en ciudad sagrada, extendiendo la función de S. Pedro al conjunto de las basílicas— el culto se realiza no sólo en el interior de la iglesia, sino también afuera (con un rito casi procesional de la gente que esperaba poder entrar para venerar la imagen). Así la fachada cumple esta función intermedia, entre el espacio cerrado del templo y el espacio abierto de la plaza, entre la función religiosa del templo y la representación religiosa de la máquina procesional.

De esta manera aquellos elementos que representan funciones plásticas y espaciales de la arquitectura se trasforman en elementos representativos también en un plano ideológico, pero no a través de una trasposición simbólica o alegórica, sino, por el contrario, precisamente porque la experiencia de las funciones sociales, políticas y religiosas ha contribuido a determinar una nueva idea de espacio, es decir, ha contribuido a determinar las nuevas formas espaciales.

Lección VI
La concepción arquitectónica de Borromini

Ya he hablado de la antítesis que existe entre la concepción arquitectónica del espacio de Bernini y la de Borromini. Ahora vamos a examinar, con mayor atención, la de Borromini, para ver justamente cómo comienza a delinearse con este artista una arquitectura que ya no se funda sobre un concepto preconcebido del espacio, sino que es ella misma la que determina los valores del espacio. Cuando hablamos de una arquitectura determinante de valores espaciales, no queremos afirmar que sea *consciente* de esta determinación, a diferencia de la arquitectura clásica, que tenía sin duda conciencia de que se hallaba fundada sobre una concepción dada del espacio y de que representaba un espacio dado. En el caso de la arquitectura que he llamado "determinante del espacio", la determinación espacial puede realizarse, como en el caso de Borromini, como consecuencia de un desarrollo formal; es decir, es una arquitectura que da lugar a la realización de valores espaciales que no están fundados sobre premisas teóricas. A medida que nos acerquemos a la arquitectura moderna, y precisamente en la arquitectura moderna, encontraremos en cambio que esta determinación del espacio es plenamente consciente; la concepción actual es justamente la de un espacio que no está dado en su estructura a priori, sino que cada vez se va determinando a través del ritmo, del movimiento mismo de la existencia.

Borromini —como Doménico Fontana, Maderna, etc.— pertenece a ese grupo de artistas lombardos que, desde la mitad del 500 en adelante, hasta el 700 inclusive, trabajan en Roma. Todavía no se ha podido establecer con precisión la fecha de la llegada a Roma de Borromini. Los que aceptan la fecha de 1614 —indicada por Baldinucci— admiten que Borromini no tuvo una formación lombarda, porque habría llegado a Roma a la edad de quince años y por lo tanto era difícil pensar que hubiera podido recibir una educación en su país natal. En cambio, la tesis de que Borromini llegó a Roma en 1624, diez años más tarde, es poco probable por una serie de razones. Ante todo encontramos a Borromini señalado como "maestro" desde fines del año 1628; en 1629, cuando muere Maderna, es encargado juntamente con Bernini —aunque como su subalterno— de la continuación de los trabajos del palacio Barberini; por lo tanto, en el año 1629 Borromini desarrollaba ya una verdadera actividad de arquitecto.

Por otra parte, sabemos que el artista, al llegar a Roma desde la Lombardía, no era nada más que un cincelador, un picapedrero, y que justamente al lado de Maderna, que también era pariente suyo, comenzó a formarse en primer término como dibujante, luego como asistente del mismo Maderna y en último término como arquitecto. Sabemos que durante mucho tiempo Borromini se dedicó a dibujar monumentos antiguos, formándose una cultura casi de autodidacta. Así parecería difícil pensar que este *training* tan lento y gradual del modesto artesano que evoluciona hasta alcanzar esa calidad de "maestro", de arquitecto, que se le reconoce en 1628, pueda haberse desarrollado en el corto plazo de cuatro años. Es entonces más oportuno aceptar la tesis de la llegada de Borromini a Roma en 1614.

He hecho notar esta cuestión cronológica —que parecería poco importante— porque en la arquitectura de Borromini encontramos sin duda notables elementos derivados de la arquitectura de Italia del Norte, lombarda, pero sobre todo véneta. Resulta claro que, en esa fecha, no tenemos necesidad de saber si el artista realmente ha residido en un lugar determinado para comprobar si sufrió la influencia de la arquitectura de ese lugar, puesto que también entonces existían medios de información muy desarrollados que permitían a los artistas estar al co-

rriente de lo que se realizaba fuera de su ciudad. Por este motivo los elementos septentrionales, vénetos, que podemos encontrar en la arquitectura de Borromini no dependen de una supuesta formación del artista en la Italia del Norte, sino de una libre elección cultural que el artista realizó durante el período de su formación autodidacta.

Es muy importante que Borromini haya elegido elementos lombardos y vénetos precisamente en este período histórico —entre 1620 y 1630—, porque esto hace pensar que intencionadamente afirmó un deseo de contraponerse a la cultura arquitectónica romana, eligiendo una cultura arquitectónica septentrional; de la misma manera Caravaggio tomó una actitud semejante en relación con el ambiente artístico romano durante los últimos años del 500 y los primeros del 600. ¿Qué significa esta defensa, casi polémica, de una cultura septentrional en el ambiente romano? ¿Y cuáles eran los elementos que estaban en contraste con el clasicismo romano? En primer término, todo el conocimiento de la arquitectura antigua en el norte de Italia se confiaba a los teóricos, a los tratados; o sea que existía en los artistas de la Italia del Norte una mayor rigidez con respecto a una teoría del clasicismo. Y esto se comprende fácilmente, puesto que para estos artistas el clasicismo era el que deducían de los textos y de las ilustraciones de los tratados: la columna debe tener una altura de tantos diámetros, dice el tratado, y para ese arquitecto es verdaderamente así.

El artista que, en cambio, se encuentra en Roma dibuja los monumentos directamente del natural; es evidente que se pierde así la proporción canónica, puesto que las columnas que dibuja son todas distintas. De esta manera se produce en la Italia del Norte una especie de rigidez teórica (de la que constituyen una prueba los tratados de arquitectura que abundan en la mayor parte de esa zona: Vignola, Serlio, son emilianos; Palladio es véneto, Barbaro es veneciano, etcétera), pero a esta mayor rigurosidad, ¿qué es lo que corresponde en la realización práctica? Este rigor teórico, por el que se afirma que un determinado elemento arquitectónico debe tener cierta medida y no puede cambiar, representa algo tan rígido que inmediatamente se supera; tal es el caso de Palladio, autor de un riguroso tratado, quien en su arquitectura se aleja notablemente del mismo. El hecho de que en estos tratadistas exista la voluntad de una reconstrucción teórica de la forma antigua determina un menor interés por los procedimientos compositivos a través

de los cuales estas formas se combinan entre ellas. Si tomamos la arquitectura de Palladio, observamos que cada elemento corresponde, sí, a una prescripción, pero en la composición el artista se comporta de una manera totalmente libre.

La praxis y la teoría

Veamos ahora el caso de un artista como Borromini, quien lleva consigo esta tendencia a la rigurosidad, o por lo menos la experiencia de la rigurosidad de los tratados; llega luego a Roma y comienza a dibujar monumentos antiguos. Ahora bien, en este artista la experiencia directa del monumento borra lo que es el contenido de la tratadística clásica, y termina por sustituir este contenido con la rigurosidad de la experiencia directa de la forma antigua.

No poseemos los dibujos de monumentos antiguos realizados por Borromini. Pero sin duda algunas soluciones planimétricas —precisamente en la iglesia de San Carlino— provienen de monumentos antiguos. Sin embargo, Borromini no dibujó ni estudió los monumentos clásicos con la intención de construir una teoría, sino que los analizó con una crítica penetrante y una rigurosidad propia, porque quiso llegar, mediante la experiencia directa de cada forma, a aquella rigurosidad que los tratadistas ponían en la definición abstracta de las formas plásticas en sí mismas. De este modo, el recuerdo de un tema clásico —como, por ejemplo, para San Carlino el recuerdo del ambiente denominado "sala áurea" de la Villa de Adriano en Tívoli [47]— no constituye para el artista un compromiso en la distribución de los elementos arquitectónicos, sino que proporciona solamente el tema espacial sobre el cual trabajará.

De esta manera Borromini defiende la *praxis* contra la *teoría* del manierismo tardío de la arquitectura romana. También Caravaggio había defendido la *praxis,* y tan es así que Bellori, entre las ilustraciones que había antepuesto a cada una de sus biografías, eligió para simbolizar la vida de Caravaggio una que representa alegóricamente la *praxis.* Por *praxis* no debe entenderse una oposición a la *teoría* en nombre de un empirismo irreflexivo, carente de fundamento. Los que hablan de *praxis* no son los que Lomazzo llama los *mazzacani architetti,* que *fanno di*

pratica senza saper nulla di teoria[48], sino artistas que afirman que aquel valor ideal o espiritual que se relacionaba con la teoría es un valor espiritual abstracto que no se puede realizar sino degradándose en una ejecución práctica inferior a la idea. Ellos, en cambio, quieren conferir a la *praxis,* como hacer humano, el mismo valor ideal o espiritual. Por eso, mientras el producto de la teoría, el producto práctico de la teoría, estará siempre por debajo de la ideación, el resultado de la *praxis* será un valor espiritual o ideal concreto[49].

Adviértase que esta proposición tiene un paralelo preciso en términos religiosos. Justamente en esa época, en el campo religioso, se discute si es suficiente creer en el dogma y respetar la gran autoridad de la Iglesia y del Papa, para alcanzar la salvación o, por otro lado, si es necesario "hacer algo", es decir, si es necesaria una "*praxis* religiosa". La tesis de la Curia Romana es que la teoría es suficiente. No sucede lo mismo con las órdenes religiosas, sobre todo entre los círculos religiosos de la Italia del Norte, centros en los que gravitan los dos Borromeo, Carlos y Federico, y que sienten mucho más la presión de la Reforma alemana. Allí se admite que cuando Lutero critica la inmoralidad de la Curia Romana, la venalidad de los dignatarios, tiene razón, y se acepta que es necesaria una profunda reforma de las estructuras de la Iglesia justamente para salvar el dogma. Es decir, que la reforma católica debiera ser la realización del programa moral de la reforma protestante, sin tocar la verdad dogmática. La reforma católica debiera ser un movimiento que llevara a todos los creyentes hacia una actividad —*praxis*— caritativa y religiosa y condujera el mundo hacia la salvación a través de un proceso ascético que implica la experiencia directa, práctica, de la realidad. Implica "realizar obras buenas".

Este problema de la reforma católica se presenta, ya muy determinado, en la segunda mitad del 500 en Roma, y el primer artista que la sostiene es Miguel Ángel, quien habla explícitamente de una reforma católica en modo tal que después es acusado de herejía. La idea de la reforma católica se basa justamente sobre la *praxis.* Este tema de la reforma católica y de la espiritualidad de la *praxis* lo podemos encontrar, en la segunda mitad del 500, en el apostolado religioso de San Felipe Neri, quien tiende a una movilización general de los fieles hacia las obras de caridad, o sea hacia una *praxis* religiosa. Ello explica, en el plano de la historia religiosa, la formación de una tercera línea:

la orden jesuítica, que vuelve a afirmar la *praxis;* pero la delimita a un grupo de personas bien determinado, que se dedican profesionalmente a esta *praxis.* De esta manera vuelven a establecer en la *praxis* el principio de autoridad.

Y así, como Miguel Ángel y los manieristas que actúan en el ámbito de la tradición de este artista, como Caravaggio, artífice de la *praxis,* Borromini sostiene una "*praxis* arquitectónica" contra ese último gran desarrollo de la "teoría arquitectónica", de la arquitectura fundada sobre sistemas de valores predeterminados, personificada por Bernini. La prueba de ello la tenemos en primer lugar en la manera de proyectar y de dibujar de Borromini, y en segundo término en su manera de construir.

Examinemos cómo proyecta y dibuja Borromini, y tomemos por ejemplo la iglesia de San Carlino (fig. 6). Es una iglesia pequeñísima, nacida de un organismo rectangular del cual en un segundo momento Borromini redondea los ángulos; en el mismo momento, al lado, nace

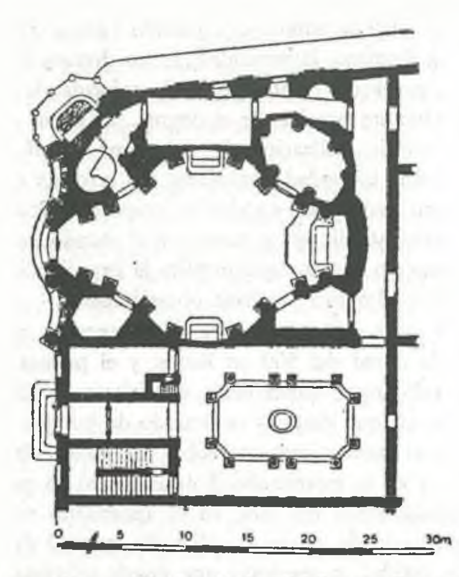


Figura 6. Francesco Borromini: San Carlo alle Quattro Fontane, planta, Roma, 1638-41.

el pequeño claustro, también como un organismo rectangular cuyos ángulos se curvan en cambio en forma convexa. Lo que significa que de un esquema tradicional, descompuesto luego idealmente en dos círculos, se llega a una planta elíptica en la cual se estudian capillas, o sea organismos complementarios dispuestos sobre la diagonal y sobre los ejes.

En este punto Borromini siente la necesidad de integrar y cerrar más aún su organismo plástico, y pasa a una planta que sustancialmente es todavía una planta oval, en la cual las capillas se trasforman simplemente en nichos contrapuestos al gran saliente de las columnas; estas columnas no tienen ninguna función portante, sino solamente el objeto de ser grandes fustes cilíndricos inscriptos en los lados de la cavidad de los nichos. Se trata entonces de un procedimiento de planimetría que no se desarrolla por una sucesiva elaboración de los fundamentos mismos del plano, o por superposición de la temática de un tipo de plano a otro, sino que nace justamente mediante la modelación del espacio disponible para la construcción de la iglesia como si se modelara en arcilla. Y lo mismo sucede con el desarrollo de los elementos tectónicos, que no están definidos por exigencias distributivas o proporcionales, sino que primero se dibujan y luego se modelan, con una adherencia absoluta a la espacialidad implícita en el proyecto.

Por este motivo podemos decir que para Borromini diseñar los planos del edificio no representa una actividad preliminar separada del problema ejecutivo, sino que es absolutamente contemporánea con ese hecho; el diseño de Borromini es ya una fase ejecutiva, aunque todavía no haya empezado materialmente la construcción de la obra [50]. Es entonces un proyectar que no tiene carácter de conclusión de ideas y definición de una forma que luego se podrá realizar con la materia, sino que se trata de un proceso continuo, ansioso y febril, que llega hasta la definición, más aún, hasta la determinación de los más pequeños detalles decorativos.

Desde el punto de vista de la técnica verdadera, Borromini es un técnico, Bernini no; por eso la polémica entre ellos —en la época de la construcción del palacio Barberini— depende justamente del hecho de que Bernini tuvo dificultades en resolver problemas técnicos que Borromini, en cambio, pudo solucionar, atribuyéndose a Bernini el mérito de estas soluciones.

En San Pedro, por ejemplo, Borromini debió demoler uno de los campanarios laterales de la fachada, construido por Bernini, porque no se sostenía [51]. Por esta razón, Borromini es llamado frecuentemente para desempeñar también el papel de arquitecto práctico en la remodelación de los palacios romanos, mientras que resulta evidente que Bernini nunca hubiera desempeñado una actividad de este tipo. Se ve claramente que si Borromini es un técnico, o sea un práctico, su *praxis* se identifica con su mismo diseño, y Borromini atribuye a esta *praxis* un valor de carácter ideal, aunque sea expresado o determinado por analogía con el valor espiritual que se atribuye a la *praxis* religiosa.

De todas maneras los biógrafos contemporáneos de Borromini escriben que estaba siempre presente en la construcción de las obras, siguiendo minuciosamente el trabajo de los albañiles. Más aún, en las decoraciones en estuco tomaba a veces los instrumentos de las manos de los obreros y ejecutaba personalmente el trabajo. El hecho mismo de su suicidio, por no llegar a expresar totalmente todos los valores espirituales que quería alcanzar a través del dibujo y la ejecución material de la arquitectura, es una prueba de esta angustia.

La actitud de Borromini frente a Miguel Ángel y al pasado

Bernini también se halla relacionado con Miguel Ángel [52]; hemos visto que quien realizó el más grande homenaje a Miguel Ángel, reconociéndolo como artista soberano, fue justamente él, cuando desarrolló en el pórtico de San Pedro el tema de la cúpula, de ese núcleo del "monumento" por antonomasia que era San Pedro, y que constituía directamente el centro ideal de la ciudad de Roma. Pero de todas maneras, las actitudes de Bernini y de Borromini con respecto a Miguel Ángel son distintas: son dos posiciones que reflejan exactamente la diferencia que señalé anteriormente entre la concepción religiosa que afirma la posibilidad de salvación sólo a través de la fe, y la que en cambio exige una actividad práctica.

Para Bernini, Miguel Ángel es el más grande artista que haya existido y representa el ejemplo supremo en el que hay que inspirarse. Sus formas pertenecen a un patrimonio adquirido por la cultura, y co-

mo todas las formas del arte, poseen a juicio de Bernini un contenido de verdad que nosotros, hombres modernos, debemos desarrollar al máximo. Ésta es una actitud positiva, y según ella Miguel Ángel representa algo similar al dogma religioso, que puede resolver todos los problemas. Si observamos la arquitectura del período, vemos que justamente los artistas recurrían a Miguel Ángel para resolver sus problemas particulares, así como aquellos literatos que en el 500 hablaban como había hablado Dante, buscaban en la Divina Comedia la forma en que Dante había expresado una idea determinada.

Hemos visto que Maderna debe resolver en la construcción de la fachada de San Pedro la relación columna grande-columna pequeña, y que encuentra en el Palacio de los Conservadores la solución que buscaba; el mismo Bernini, cuando debe resolver la articulación perspéctica entre la fachada de Maderna y el pórtico elíptico, halla su solución en la convergencia perspéctica de la plaza del Capitolio. Lo que demuestra que el pedir consejo a Miguel Angel es propio de todos estos artistas.

Para Borromini, como antes para Caravaggio, Miguel Ángel representa el único gran maestro; pero mientras que para Bernini, Miguel Ángel es la solución de todos los problemas, para Borromini, Miguel Ángel *es* un problema. Para Bernini, Miguel Ángel es la perfección del arte, o sea el arte absoluto, el arte sin drama; para Borromini, representa verdaderamente el momento más dramático del arte. Bernini, no solamente frente a Miguel Ángel sino también frente a todo el pasado, adopta una actitud positiva de desarrollo de todo dato o valor de la tradición; Borromini adopta una actitud negativa, de *crítica* de todo dato o aspecto de la tradición. Y en esto quiere imitar a Miguel Ángel, quien justamente mantuvo una actitud, si no precisamente de crítica, de dramática abstracción y reflexión con respecto al dato histórico. Éste es el drama de Miguel Ángel frente a la historia, que debiera ayudarnos, darnos un ejemplo, y que en cambio hace aún más profundo, más enigmático el problema de nuestro destino.

En Borromini, como ya en Caravaggio, existe un principio de verdadera crítica y de selección de los datos y de los valores, un principio de eliminación. Así el antieclecticismo —el criticismo considerado como antieclecticismo— es característico en él, y representa la segunda manera, complementaria de la primera, a través de la cual se

ha construido no sólo la arquitectura sino toda la cultura moderna. Existen entonces desde este momento, frente al patrimonio de la cultura, estas dos actitudes: una positiva, de aceptación casi indiscriminada y de desarrollo sobre el más amplio horizonte posible: Bernini; otra de crítica, en la forma más profunda posible: Borromini. Son dos actitudes complementarias, y si una de ellas no existiera no tendríamos ni la arquitectura ni la ciencia y la cultura moderna, que son justamente el resultado de la relación dialéctica entre estas dos posiciones.

De la misma manera en que siente la dramaticidad de Miguel Ángel, así también Borromini siente dramáticamente otros factores; se trata también aquí de factores septentrionales, de los que ya hemos hablado anteriormente, y que son justamente aquellos a través de los cuales Borromini hace una objeción precisa, también de orden formal, a la arquitectura romana. En el interior de San Carlino, por ejemplo, lo vemos muy claramente: el orden gigantesco de las columnas llevado al interior de un pequeñísimo edificio; esto representa evidentemente un elemento palladiano que, empero, no está trabajando aquí como elemento positivo, o sea como imitación de formas palladianas. Por el contrario, en ninguna estructura palladiana encontraremos un orden gigantesco de columnas comprometido en un apretado espacio, en una plástica tan intensa.

Daré un ejemplo: en los cuadros del Greco hay rojos muy vivos, amarillos, verdes, y estos colores son los colores de Paolo Veronese. Comparemos un cuadro de Veronese, sereno, compuesto equilibradamente en el espacio, abierto, y un cuadro del Greco; veremos que la relación cromática de Veronese, pensada para una expresión de plena alegría de la vida, sirve al Greco para una expresión intensamente dramática. Se puede enunciar la siguiente relación: estas grandes columnas de Borromini son al orden gigantesco, único, palladiano, como los colores del Greco a los colores de Paolo Veronese. ¿Qué sucede cuando el Greco se sirve de los colores y de los acordes cromáticos de Paolo Veronese para expresar algo que es completamente opuesto a aquello que Veronese quería expresar? Sucede que se destruye *algo,* y este *algo* es justamente la estructura espacial de Paolo Veronese, precisamente esa estructura que da a sus composiciones un absoluto equilibrio. Los aspectos, la percepción del mundo, que son tan atrayentes cuando revisten una estructura, en el momento en que esta estructura

ya no existe y han quedado como simples apariencias, cambian completamente de significado.

Un escritor inglés (creo que Edgar Poe) expresa precisamente un pensamiento de este tipo diciendo: todos nos alegramos de ver a una persona que amamos, pero si esta persona muere y se nos aparece como un fantasma, su aspecto, que antes habíamos amado, ahora nos asusta. Me atrevería a afirmar que justamente los mismos elementos —los colores de Veronese, las columnas de Palladio en el caso de Borromini— han sido tomados aquí con este valor puramente exterior y formal, precisamente como testimonio de la pérdida de sus contenidos cognoscitivos; se han utilizado aquí puramente como formas, justamente porque ya no tienen contenido.

Veamos, por ejemplo, esos elementos de origen bramantesco-palladiano (se trata de un Bramante visto a través de Palladio; Palladio se hallaba en Roma alrededor del 1550 y había estudiado profundamente la arquitectura de Bramante): los nichos en la concavidad del ábside, el cielorraso de casetones con una falsa perspectiva, con una perspectiva ilusoria. Es evidente que Borromini en ningún momento pensó que el espectador que miraba hacia la parte superior del ábside, allí donde las líneas convergen, podía haber creído que esa concavidad realmente tuviera la profundidad que indica la disposición de esas líneas. Si observamos una perspectiva ilusoria hecha por Bramante o por Palladio en el Teatro Olímpico, vemos claramente expresada la intención de engañar al espectador, de hacer creer que existe un espacio que no es tal. Pero la ilusión perspéctica, en este caso, está fundada sobre una realidad espacial; o sea, es necesario *creer* en una *realidad* espacial: existe *este* espacio de la iglesia y yo quiero hacer creer que este espacio es mayor de lo que es en realidad.

Borromini, en cambio, ya no cree en la estructura constante, en la realidad objetiva del espacio; entonces, puesto que no existe un espacio real, puesto que todo el espacio es una ilusión —"la vida es sueño", decía contemporáneamente Calderón de la Barca—, cualquier forma espacial, cualquier indicación formal que se ve, que se atribuye a las formas, tendrá el mismo valor. He aquí la razón por la cual podemos ubicar formas gigantescas en un espacio mínimo, empezando como empieza Borromini con esta contradicción radical a toda norma de equilibrio. Por lo tanto, si construimos un luneto o un nicho absidial que

nos dé un valor x de espacio, éste que nosotros vemos —puesto que no podemos negar que nos es dada una indicación espacial— no debemos tomarlo por lo que es, por lo que vemos; determina evidentemente una disonancia, y así también el tímpano puesto en el centro se trasforma en un elemento de contraste.

Pero de todos modos, tanto el tímpano como el elemento de fondo llevan en sí mismos su propio valor espacial, y no hay necesidad de que exista una correlación proporcional o plástica entre uno y otro elemento; cada elemento vale de por sí, y la relación que se establece entre estos elementos ya no es más una relación previsible, según leyes proporcionales y determinadas a su vez según la ley que se creía constructiva de la realidad, o sea de la naturaleza. Por eso Bernini tenía razón cuando llamaba *innaturale* a esta arquitectura. La única diferencia era la siguiente: que Bernini pertenecía a una cultura que consideraba el valor espiritual como un valor relativo, separado de la naturaleza; el espíritu no es nada más que una especie de supernaturaleza.

Borromini pertenece a una cultura todavía no precisamente formada, pero que ya tiene la tendencia a concebir el valor espiritual en contraposición con el valor natural. Esta segunda posición corre el riesgo, sobre todo en Borromini, de llegar a ser una posición negativa; pero no lo es, o, mejor dicho, no lo será cuando esta concepción de una espiritualidad innatural se destaque como una tentativa de fundar una nueva idea, un nuevo pensamiento de la naturaleza. En realidad, ni Miguel Ángel, ni Caravaggio, ni Borromini se oponen a esa concepción de la naturaleza ni pretenden quitarle valor; simplemente dicen: "vuestra concepción de la naturaleza, de la misma manera que vuestra concepción de la historia, es errada". Y necesariamente proponen una nueva.

Lección VII
Las obras de Borromini

Borromini trabajó mucho para las órdenes religiosas; no así Bernini, a quien se puede considerar el arquitecto oficial de la Curia, sobre todo durante el pontificado del Papa Urbano VIII Barberini. Borromini es justamente el arquitecto de las órdenes religiosas: para una orden religiosa construye la iglesia de San Carlino; para otra orden, la de San Felipe Neri, levanta el edificio y el Oratorio de la congregación. Es interesante observar que Borromini adosa la fachada del Oratorio de los Filipinos a la de la iglesia ya existente de Santa Maria in Vallicella, como para crear un elemento de contraste entre esta última, típicamente manierista, y la suya.

Esta fachada se destaca ante todo porque representa una innovación completa desde el punto de vista tipológico. Es cierto que aquí no se trataba de una verdadera iglesia, sino de un Oratorio para congregaciones, para conferencias; de todas maneras, la fachada es independiente de la estructura interior, al punto de que está adosada a uno de los lados del Oratorio. Además, no es una fachada de edificio civil, de palacio, ni de iglesia; es un tipo de frente completamente nuevo. Borromini lo desarrolló con una ligera curvatura, y esa fachada ligeramente cóncava, en ese momento —antes de 1640—, representaba sin duda la primera en su género realizada en Roma. Es necesario notar en seguida que esta concavidad no persigue un efecto plástico, o sea que no vale como una exedra cóncava de la cual emerge un cuerpo convexo (aunque existe en realidad un cuerpo convexo alrededor del

portal del primer orden). La curvatura, muy suave, tiende simplemente a obtener una ligera gradación de la luz en los diversos puntos de la fachada.

Hay que tener presente que el desarrollo de la cultura figurativa del 600 tiende hacia valores lumínicos; un arquitecto puede alcanzar efectos de luz de dos maneras distintas: ya sea con una fuerte contraposición de llenos y vacíos, o bien disponiendo la propia construcción de manera tal que dé lugar a variadas incidencias de luz. Y aquí, en el Oratorio, Borromini ha concebido la fachada como una pantalla curva que origina inevitablemente variaciones de luz sobre el mismo plano, y distintas proyecciones de sombra de los elementos salientes, de las pilastras que lo cruzan a intervalos regulares. O sea que por primera vez nos encontramos frente a una estructura arquitectónica que no pretende lograr un efecto constante de luz y sombra sobre los elementos plásticos, sino que por el contrario trata de obtener una variación continua de los efectos luminosos.

Resulta claro que si en el caso de una estructura que ofrece una condición constante de luz se ha partido de la idea de un espacio preconstituido con una propia y determinada estructura, en este caso, en cambio, nos encontramos frente a una concepción fenomenológica del espacio; porque la superficie arquitectónica tiende a reaccionar de manera continuamente distinta, con una especie de movilidad interior, a las variaciones luminosas. Por ello Borromini puede disponer aquí las pilastras en el segundo orden, a intervalos regulares, y componer el espacio entre ellas simplemente con las ventanas y con esos atenuados hundimientos, porque justamente la distinta inclinación del plano da lugar a una continua diversidad de proyecciones luminosas. Esto determina necesariamente una alteración de todos los elementos compositivos y estructurales del frente.

Ante todo, Borromini necesita evitar estructuras demasiado rígidas que presenten una delineación geométrica determinada; por eso, mientras que en el orden superior ubica ventanas con cornisas de líneas mixtas que determinan obviamente un movimiento luminoso muy intenso y están muy cerca de las pilastras pero dejan mucho espacio hacia arriba y hacia abajo, en el orden inferior empuja la ventana tan arriba que la cornisa se encuentra encima del capitel de las pilastras e incide directamente en la cornisa del plano. En la parte inferior del

mismo orden, el artista se limita a ubicar nichos, o sea que sugiere una profundidad —un espacio interior de la fachada— de manera tal de obtener en la parte baja fuertes valores oscuros que se regulan con la graduación de los intervalos de las distancias hasta el orden superior.

Es interesante observar, recordando lo que dijimos anteriormente, que Borromini contrapone la falsa perspectiva del nicho del orden superior a la saliente de una ligera convexidad en el centro del orden inferior. Se observa fácilmente que aquí ya no nos encontramos frente a una contraposición plástica de concavidad y convexidad, sino simplemente frente a una modulación de valores, puesto que es evidente que en el lugar donde el plano se curva formando el cuerpo convexo central se origina una inversión de relaciones de luz y sombra.

Analizando los detalles, vemos claramente que el artista quiere poner en evidencia justamente el canto vivo de las pilastras o de los hundimientos para obtener un efecto de luz casi rasante; y el interés de Borromini por los más pequeños detalles —también ornamentales—, se justifica por el hecho de que quiere condicionar estos efectos luminosos a la tensión de sus líneas, que casi reproducen en la construcción concluida la sensibilidad del dibujo, del trazo que se puede obtener dibujando sobre papel. Además, debemos notar que, al contrario de la arquitectura que hemos llamado de "gran composición" espacial o plástica, Borromini evita escrupulosamente realizar la propia arquitectura en materiales preciosos: el material típico de Bernini es el travertino, el de Borromini el ladrillo. Bernini parte de la idea de que únicamente el *diseño* realiza su ideal teórico y de que la traducción práctica sólo puede ser una aproximación; por lo tanto, trata de que esta aproximación sea lo más cercana posible al ideal y considera que será más valiosa a través del empleo de los materiales considerados nobles. Borromini, en cambio, quiere poner en evidencia el valor de espiritualidad del proceso *diseño-construcción* en su continuidad, y no necesita un material que se imponga por una atribución tradicional de nobleza, sino que sea extremadamente dúctil, sensible a su modelación lineal.

Obsérvese el punto en que ha plegado la pilastra en ángulo obtuso: esto hubiera sido considerado absurdo desde el punto de vista de la teoría clásica, porque la pilastra había sido pensada como un elemento representativo de fuerza, o sea como un elemento sólido que los teóri-

cos llamaban "hueso" del edificio, y por lo tanto no debía doblarse; con esta flexión Borromini quiere destacar este punto fundamental de su construcción, puesto que está entre la superficie cóncava y la convexa, contraponiendo la variación de los ángulos.

Otra obra muy importante de Borromini es la iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza. Esta iglesia se inserta en un patio con loggias que data de fines del 500 y que Borromini se preocupa de conectar con su arquitectura mediante una fachada en exedra, que concluye la perspectiva del pórtico, y coloca casi más allá del horizonte el desarrollo del edificio y de la cúpula. Esto es importante, porque demuestra de qué manera Borromini interpreta la ambientación espacial de sus edificios: no a través de la inserción de un cuerpo plástico en un espacio perspéctico, sino por el contrario a través de la contraposición de ciertas directrices espaciales con otras; aquí ha contrapuesto a la perspectiva en fuga del pórtico (dibujada también por las líneas del pavimento), la súbita aparición, a lo largo de una vertical, del cuerpo de la iglesia.

Y ahora recordemos lo manifestado a propósito del proyecto de Miguel Ángel para San Pedro. En este proyecto todos los elementos ya no tratan de distinguirse y componerse entre ellos, sino de fusionarse en una unidad plástica absoluta. Podemos decir entonces que en este sentido Borromini es sin duda un seguidor de Miguel Ángel, porque en la iglesia de S. Ivo los elementos esenciales de la composición arquitectónica, que hasta ahora habían sido minuciosamente distinguidos unos de otros en relación con su función y con su eficiencia plástica, se encuentran fusionados. Por arriba de la exedra —que sigue el ritmo de los arcos del pórtico con arcos ciegos, o sea recordándolos sólo en forma lineal— se yergue este extraño cuerpo de construcción que no es, evidentemente, ni el cuerpo del vano de la iglesia ni una cúpula, sino simplemente un organismo de revestimiento, una especie de falso tambor que comprende dentro de sí la parte terminal del vano de la iglesia y una parte de la cúpula. En el interior, en cambio, Borromini ha eliminado totalmente el elemento tambor.

El problema de la cúpula en Borromini es muy complejo. La cúpula había sido pensada siempre como elemento conclusivo del edificio, mientras que Borromini no tiende a concluir el propio edificio, sino a continuarlo indefinidamente en el espacio. Aquí, empero, es importante notar ya la falta de distinción entre los elementos compo-

sitivos, la eliminación de la distinción tipológica entre el vano de la iglesia, el tambor, la cúpula y la linterna. En efecto, el verdadero casquete de la cúpula tiene como única parte visible su terminación, que luego Borromini disimula aún más reduciéndola a una sucesión escalonada, o sea a un enlace entre el anillo terminal del cuerpo de la iglesia y la linterna, que a su vez está enormemente desarrollada. Para disimúlar más aún la forma conclusiva del casquete, Borromini ubica esos contrafuertes cuya curva se contrapone netamente a la curvatura del casquete, de manera tal de crear, en lugar de un efecto de convergencia de los valores plásticos en este "centro plástico por excelencia" que debiera ser la cúpula, un efecto de divergéncia, radial, evidente no sólo en la disposición radial de esos contrafuertes, sino también en la forma de la linterna y de su parte inferior (que consiste en esquinas salientes con dos columnitas apareadas y con fuertes acentos de profundidad entre sí). Resulta así una composición en estrella que si bien desarrolla la estructura estrellada de la planta del edificio (fig. 7), lleva necesariamente a una concepción completamente opuesta, des-

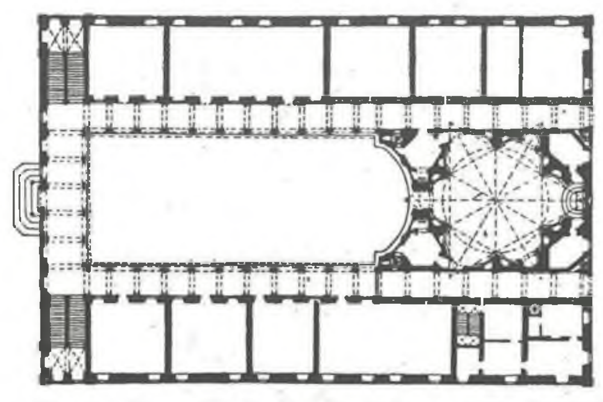


Figura 7. Francesco Borromini: Sant'Ivo alla Sapienza, planta, Roma, 1642-50.

centrada, radial, articulada alrededor de un eje y casi ilimitadamente extendida hacia el exterior del espacio arquitectónico.

Además, tampoco en el cuerpo inferior Borromini ha querido crear la sensación del real volumen plástico de este elemento, puesto que

lo ha modelado según curvaturas siempre distintas, de manera tal de obtener una variación continua de efectos de luz y sombra. Traduciendo la construcción de Borromini en un esquema de ejes, obtenemos simplemente la contraposición de un gran eje vertical, destacado por los vacíos, con una irradiación de elementos en el espacio. Llamaré la atención hacia la planta, la famosa planta en la cual se ha querido ver, y tal vez con razón, una alusión a la forma de la abeja barberiniana; también allí, en el cruce de los ejes, se advierte fácilmente que Borromini no ha concebido esta planta central como una convergencia de masas, de llenos y de vacíos alrededor de un eje, sino como una irradiación de espacios desde el eje central. En la conclusión en espiral de la linterna, donde se nota claramente una alusión simbólica, hay una tensión, un prolongarse llameante del edificio hacia lo alto; es la prueba evidente de la intención de Borromini de desarrollar la forma arquitectónica como un ritmo animado de líneas y de planos luminosos en el espacio, sin buscar una conclusión de masas, una estructura unitaria, una monumentalidad en el sentido berniniano.

En el interior existe la prueba evidente de esa irradiación espacial con respecto al eje central de la cual hablé anteriormente. No sólo es interesante ver cómo la cúpula carece completamente de tambor y se inserta directamente sobre la cornisa que repite en lo alto el perímetro de la planta; los mismos salientes, los mismos hundimientos de la planta, se trasmiten además a la cúpula hasta concluir en el eje central fuertemente subrayado por la altísima linterna. Semejante perfil de la cúpula representa una novedad también en el plano de la tipología, que tendrá consecuencias muy lejanas, sobre todo en la arquitectura rococó, tanto en Italia como fuera de ella; debe advertirse también que, a medida que la arquitectura borrominiana avanza en el tiempo, los elementos compositivos —columnas, pilastras— tienden a hundirse en la pared, a presentarse como delineaciones gráficas, como si el dibujo animado y vivo del arquitecto se reprodujera en la forma plástica de la construcción.

En el interior se puede observar también la policromía muy viva y mantenida siempre en tonos muy altos, claros, propia de Borromini. No olvidemos que a fines del 500 la teoría del *decoro* había llegado en arquitectura a una elección del color muy austera: negro, amarillo y verde oscuro. En los interiores de Bernini prevalecen en general los

mármoles más usados en la antigüedad clásica, aunque empleados con una sensibilidad cromática netamente tonal (por ejemplo: en el interior de S. Andrea al Quirinale se mantienen los tonos verdes y amarillos cálidos). Borromini, en cambio, para dar mayor realce a esta relación línea-luz, a este luminismo de valores altos, nos conduce ya hacia esa relación gris y blanco claro que será la relación predilecta del rococó. Además hay que tener en cuenta la frecuencia del empleo del estuco, sobre todo en los cielorrasos, no sólo en los edificios religiosos sino también en los edificios civiles; ejemplo de ello son los cielorrasos del Palacio Falconieri, de estuco blanco, a través de los cuales Borromini inaugura una concepción totalmente nueva de cobertura de un interior arquitectónico. Porque esta cubierta no es más una superficie o una bóveda que sugiere vagamente la curvatura del horizonte o del cielo sobre el espacio perspéctico del vano, sino que, por primera vez, el cielorraso se trasforma en un elemento de difusión luminosa.

En Borromini —es típica al respecto, no sólo la sacristía de San Carlino, sino también todos sus otros edificios— la curvatura del cielorraso, en cuya base se abren ventanas, sirve justamente como superficie de recepción, distribución y difusión luminosa; por este motivo la modelación de la cúpula, que repite y desarrolla hasta el eje central de la linterna la modelación de los espacios ya determinada en planta tiene la función de modular la luz distribuyéndola de manera distinta. en relación con aquella diversidad continua de la amplitud espacial de los interiores buscada por Borromini, quien se rebelaba así de manera definitiva y consciente contra esa uniformidad distributiva de los elementos que era una de las bases teóricas de la cultura arquitectónica clásica.

Dije anteriormente que Borromini se jacta de ser un arquitecto práctico, que tiende a espiritualizar a través de un proceso casi ascético-religioso la propia técnica arquitectónica; es entonces un artista que no parte de una idea preestablecida de la estructura espacial y de la correspondiente distribución de los elementos arquitectónicos, sino que califica sucesivamente los vacíos en valores espaciales. Ya hemos visto que Borromini era un arquitecto buscado para remodelaciones o variaciones no sólo de palacios preexistentes —por ejemplo el Palacio Falconieri, el Palacio Spada, etcétera—, sino también de edificios eclesiásticos. Muy importante, sobre todo porque es una de las demostra-

ciones más típicas de su concepción del espacio, es su labor de restaurador en una antigua basílica, S. Juan de Letrán, en 1646.

Esta basílica tiene una larguísima historia, y después de la de San Pedro es la más importante de las antiguas basílicas romanas, especialmente porque durante muchos siglos los palacios adyacentes constituían la residencia del Papa. La basílica, justamente a causa de su importancia política, fue muchas veces destruida; la que existía a principios del 600 era una iglesia del gótico tardío, que tenía una disposición basilical con cinco naves y grandes arcos. Borromini hubiera querido encarar la restauración de esta basílica —segunda por su importancia— con mayor grandiosidad, pero el Papa le ordenó conservar la mayor parte posible de los muros antiguos, a causa de su significación religiosa. El transepto había sido ya restaurado en el 500, y el Papa no permitió a Borromini trasformarlo. También el gran cielorraso de madera dorada databa de fines del 500, y el Papa no quiso que el artista concluyera su edificio con una bóveda como era su deseo.

De todas maneras, aun admitiendo estas limitaciones, se advierte con claridad la intención de Borromini al realizar esta restauración: simplemente quiso trasformar ese espacio que le había sido proporcionado en un organismo capaz de reaccionar a la luz de una manera nueva. Para consolidar la construcción se limitó a englobar los viejos muros en uno nuevo, cerrando un arco de cada dos y obteniendo arcos divididos entre sí por grandes pilares, en los que colocó, como elementos salientes, unos templetes con estatuas. Es fácil observar que lo que Borromini se propuso, a través de la nueva composición ornamental de las paredes, era lo siguiente: determinar con esas paredes pantallas muy luminosas que realizaran con las variaciones plásticas de la propia pared movimientos muy vivos de luz, siempre dentro de las graduaciones de los tonos claros; y que reaccionaran además como elementos de gran iluminación en este espacio, de proporciones tan distintas con respecto a las dimensiones habituales, siempre muy modestas, de la obra de Borromini.

Como restaurador de San Juan, Borromini debe entonces aceptar el dato espacial de una iglesia gótica preexistente, y se limita a trasformarlo estructuralmente y también en un sentido luminoso. Se puede observar la diferencia de calificación luminosa que el artista ha buscado entre la nave mayor, iluminada por las dos grandes pantallas que se

reflejan una en la otra iluminándose recíprocamente a través de las altas ventanas, y las naves laterales cuya cobertura es muy distinta —de bóveda en la primera nave y con un cielorraso plano, ligeramente curvado en los puntos de apoyo, en las naves exteriores—.

La última obra de Borromini es la fachada de la iglesia de San Carlino, que también fue su primera obra. Borromini llega aquí verdaderamente al extremo de la descomposición de la fachada unitaria de la tradición barroca. Si recordamos lo expresado anteriormente con respecto a las fachadas, podemos ver en ésta (que es de 1668) una descomposición total también del *tipo* de fachada, a través de una alteración de todas las relaciones proporcionales. En ella se produce una inserción casi forzada de elementos proporcionalmente muy distintos entre sí; por ejemplo, la inserción de la abertura con pequeñas columnas con arquitrabe en esa otra abertura con arquitrabe y grandes columnas, o también la inserción forzada de un elemento convexo en una concavidad. O sea que aquí el artista llega no sólo a concebir una fachada que no tiene ninguna relación estructural con el interior —es suficiente recordar que en el interior, donde el espacio está más limitado, toda la composición está basada en el orden gigantesco, en el orden único, mientras que aquí está basada sobre una fragmentación de los elementos en los planos, sobre el voluntario empequeñecimiento de los elementos formales—, sino que también el tema espacial plástico de la fachada típica está completamente alterado, desintegrado, para alcanzar esa inquietud implícita en la *determinación plástica del espacio*: ese continuo pasar de acentos apenas murmurados a acentos más destacados, por el cual se quiere alcanzar aquella libertad absoluta de toda concepción y medida métrica y distributiva del espacio, que será propia de la arquitectura rococó.

He dejado para el final otra importante obra de Borromini, Sant'Agnese in Piazza Navona, aunque cronológicamente precede a la fachada de San Carlino. En Piazza Navona existía una pequeña iglesia de planta central —cruz griega— del 500, que Inocencio X decide ampliar. Encarga este trabajo a Girólamo y a Carlo Rainaldi, quienes después son alejados y remplazados por Borromini, aunque la obra es finalmente terminada por Carlo Rainaldi. Esta pequeña iglesia tenía un vestíbulo que se asomaba a la plaza y que había sido conservado en el proyecto de Rainaldi. Borromini, en cambio, excava la línea a ras de la plaza y

sustituye el vestíbulo con una exedra que dilata ligeramente el espacio de la plaza en ese punto, de tal manera que la cúpula gravita inmediatamente sobre la fachada. Esto es completamente nuevo: la cúpula ya no es más un elemento central, como hemos visto en el 500, que se halla en relación con el esquema centralizado; tampoco es un elemento de fondo, como sucedía cuando la cúpula estaba ubicada en el transepto del edificio de planta longitudinal de fines del 500. Por el contrario, aquí la cúpula es trasportada casi a la fachada, o sea sobre el plano frontal del edificio.

Veamos cómo Barromini ha desarrollado esta cúpula. Mientras que en la de Sant'Ivo había eliminado el tambor, aquí construye un tambor altísimo y luego un casquete ojival claramente visible, al cual superpone una alta linterna. Evidentemente, la concepción del conjunto está en relación con la forma alargada y con el eje horizontal de la plaza; es decir que el artista ha ubicado la iglesia como un elemento de contraste con respecto al vano de la plaza, que tiene una forma histórica: la del circo agonal romano cuyas fundaciones fueron conservadas, puesto que todos los edificios de los alrededores apoyan sobre los muros romanos. Borromini sabía que esta forma no podía modificarse. Y si comparamos su concepción con la del pórtico berniniano, posterior, advertiremos las diferencias: allí hay un desarrollo de la forma cilíndrica y semiesférica de la parte terminal de la cúpula en la forma elíptica del pórtico; aquí, una contraposición neta de ejes: a la expansión en sentido horizontal del vacío de la plaza se contrapone la tensión de sentido vertical de la iglesia y de la cúpula. Es fácil entonces notar cómo la cúpula, recuadrada entre los dos campanarios, ejerce una influencia directa sobre la concavidad de la fachada.

Tenemos aquí la primera base de lo que será, podríamos decir, la concepción moderna del espacio: un espacio ya no concebido a través de límites perspécticos, sino a través de direcciones casi ilimitadas, indefinidas. Este espacio no es ya una gran caja en la que se componen y distribuyen los edificios y cada uno de sus elementos; es un espacio que posee su núcleo, su centro, su generatriz, en la forma arquitectónica, y que se determina cada vez en la forma arquitectónica misma. Naturalmente, no debemos olvidar que el arquitecto debe tener siempre en cuenta la condición del ambiente. Pero éste no es todavía el espacio en sentido arquitectónico; es simplemente un vacío que todas las veces se

califica linealmente, plásticamente, lumínica y cromáticamente por la forma arquitectónica en su continuo desarrollo. Es decir, existe aquí la búsqueda de una dinámica, y no de una composición de masas, como la que podemos ver por ejemplo en una escultura ubicada en la misma plaza: la Fuente de los ríos, de Bernini; lo que se desea lograr es precisamente una dinámica interior de la forma arquitectónica.

Lección VIII
La arquitectura en el norte de Italia

Las posteriores manifestaciones de la arquitectura del 600, y especialmente de la que significó una ruptura con todos los esquemas tipológicos de distribución espacial, son interesantes de observar sobre todo en dos capitales italianas, las cuales se desarrollan, tanto desde el punto de vista urbanístico como desde el punto de vista arquitectónico, en el 700, siguiendo naturalmente —aunque en direcciones diversas— aquel concepto de la calificación monumental de la ciudad capital que se había afirmado en Roma y que había determinado hacia el final del 600 los primeros grandes desarrollos urbanísticos en Londres y en París.

Las nuevas teorías filosóficas y la arquitectura de Guarino Guarini

Guarino Guarini, que trabaja en Turín a fines del 600 y a principios del 700, es una de las figuras más interesantes en este sentido, porque es también un teórico. Guarini era un padre teatino, y en su orden estaban ampliamente desarrollados los estudios de matemáticas; él mismo realizó estudios de esta índole y escribió algunas obras que tienen un fundamento esencialmente matemático, aparte de otras obras de carácter literario poco importantes. Guarini se formó en Roma, estudiando allí sobre todo a Borromini, aun cuando en su formación no falten elementos berninianos; después trabajó en Sicilia, en París y en Turín.

En París, Guarini estuvo ciertamente en contacto con algunas corrien-

tes de pensamiento filosófico y científico muy destacadas. Sin duda hay una relación entre la teoría arquitectónica y la arquitectura de Guarini y la corriente filosófica que encabeza Malebranche [53] y que se llama "ocasionalismo". No es el caso de resumir aquí los principios fundamentales de esta corriente filosófica; me limitaré a señalar algunos de sus postulados.

Según los ocasionalistas —que parten del pensamiento de Descartes, pero que al mismo tiempo plantean las primeras objeciones, también de carácter religioso, a la teoría racionalista de Descartes— la racionalidad del pensamiento humano no es una estructura absolutamente constante, uniforme, fundada en principios inmutables. Si así fuera, dicen los ocasionalistas, no habría lugar para la participación de la Divinidad en el destino del mundo. Dios habría creado probablemente de una vez para siempre a la naturaleza y a los hombres, y su obra habría concluido con la Creación. Pero esto parece absurdo, ya que siendo Dios infinito, y además creador, su obra no puede ser creación individual. ¿Qué es entonces la racionalidad humana? Es un proceso que ofrece continuamente la ocasión, la oportunidad, al manifestarse de Dios. ¿Y cómo se manifiesta Dios? Dios se manifiesta por medio de los milagros. La razón humana, pues, esa técnica interna del pensamiento humano, es la ocasión para el continuo determinarse del milagro divino.

Eliminemos ahora el aspecto teológico de esta filosofía, y tendremos que la razón humana, en lugar de proceder según un esquema preordenado e inmutable, da lugar continuamente al verificarse de los milagros. Considerando la razón como técnica interna del pensamiento humano, será característica de éste el dar lugar continuamente al milagro —milagro que traducido de términos religiosos a términos laicos significa descubrimiento o invención formal—. Pero esta "invención" tiene un sentido muy distinto del que tenía la palabra "invención" en la teoría clásica, porque mientras en aquel caso la "invención" era la delineación de una totalidad formal, bien construida en sus estructuras, aquí la "invención" es lo imprevisto, que se manifiesta a lo largo del curso coherente de un razonamiento. Esta coherencia no es ya una coherencia dada a priori, una coherencia en términos de simetría y proporciones, sino que es la relación de necesidad entre un pensamiento y el pensamiento que es pensado inmediatamente después, entre una acción y la acción que se cumple inmediatamente después, entre una

forma que se realiza y otra forma que es realizada inmediatamente después.

Para traducir todo esto en términos de metodología y técnica arquitectónica, debemos tener en cuenta lo siguiente: en primer lugar, que el proceso lógico matemático es absolutamente fundamental, pero no en el sentido de que constituye un valor racional dado a priori, sino en el sentido de que es un proceso de búsqueda y descubrimiento de valores; la matemática misma no es ya una teoría conclusa y eterna, inmutable en sus postulados y en sus teoremas, sino que es un proceso de investigación. Naturalmente, como proceso de investigación la matemática tiende a superar continuamente sus propios resultados, y a presentar por lo tanto un desarrollo indeterminado, infinito. En la medida en que matemática y geometría sirven para la mensura y definición del espacio, es claro que la búsqueda de un espacio matemático se convierte en la búsqueda de un espacio infinito. Veremos luego en las obras cómo este pensamiento de una búsqueda espacial infinita, y por ende de una determinación formal igualmente indeterminada o infinita, puede también resolverse mediante la repetición rítmica de las formas, en lugar de hacerlo en su composición simétrica y proporcional.

En segundo lugar, esta teoría matemática, este procedimiento lógico matemático que se ha indicado como procedimiento general del pensamiento humano, es inseparable de su aspecto práctico. Y ello es así porque este procedimiento lógico que busca la verdad —verdad en el orden científico, verdad formal en el orden artístico— no es simplemente una deducción de verdades ya dadas, ni parte de ellas; y al no aspirar a ser la *verificación* de esas verdades dadas, evidentemente debe tender a *determinar* verdades, verdades concretas —no verdades abstractas colocadas en el plano de los valores absolutos y eternos—, verdades del mundo fenoménico. Se cree que la matemática es el tejido lógico en el que se inserta continuamente el milagro de la creación: resulta claro que los infinitos fenómenos que constituyen la creación deben encontrar su justificación, deben insertarse en este desarrollo lógico matemático del pensamiento. Por lo tanto, este pensamiento matemático como técnica del pensamiento humano está en relación directa con este mundo real, y da lugar a hechos que entran en el orden concreto de los fenómenos.

Veamos ahora cómo Guarini trasporta al plano artístico esta concep-

ción suya, revolucionaria para el arte, del procedimiento técnico de la arquitectura como determinante de espacios. En la iglesia de San Lorenzo en Turín realiza su concepción en las dos cúpulas, la que cubre el cuerpo de la iglesia y la que está sobre el altar, retomando extrañamente —pero sin duda con conocimiento— los esquemas del arte árabe español, y precisamente de la catedral de Sevilla. Este retorno hacia una temática antigua no tiene ningún valor de *revival,* sino simplemente un valor de aceptación indiscriminada de valores formales y espaciales del pasado como objeto de análisis, independientemente de la elección de gusto, que hasta ese momento había llevado a los arquitectos a limitar el ámbito de las propias experiencias formales al arte del clasicismo.

Como se ve en la planta (fig. 8), la cúpula es el resultado de una serie de arcos que se entrecruzan a la vista, creando así un "trasparente", esto es, una estructura abierta hacia la luz que viene de lo alto de la linterna y que es refractada por estos elementos. El corte de la

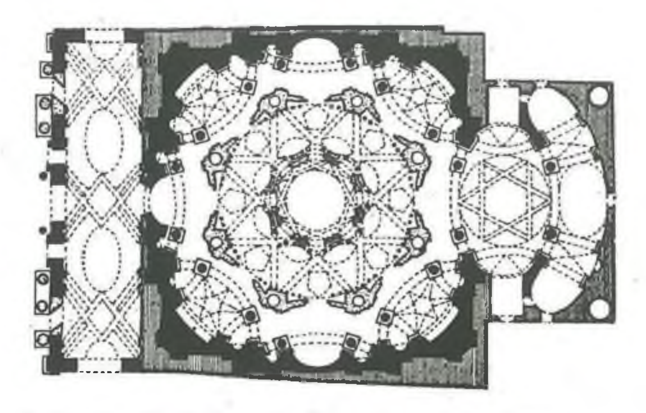


Figura 8. Guarino Guarini: San Lorenzo, planta, Turín, 1668.

cúpula nos demuestra cuál es la concepción de Guarini. Es fácil ver que el origen de esta concepción, de este organismo que aquí se presenta como un verdadero y propio instrumento arquitectónico —casi como una máquina arquitectónica— está todavía en la idea de la cúpula tal cual la hemos visto en Sant'Ivo alla Sapienza, de Borromini:

una cúpula en la cual los elementos compositivos tradicionales —tambor, casquete y linterna— están fundidos, indistintamente, hasta tal punto que el tambor, en el exterior, elimina casi totalmente el casquete, y en el interior éste elimina casi totalmente al tambor, mientras que la linterna, como elemento de impulso vertical y como máximo horizonte o centro luminoso de toda la composición, toma un desarrollo mucho mayor.

En efecto, en el exterior tenemos, tal como en Sant'Ivo, un tambor que no es portante, sino que es un puro tambor de revestimiento que esconde la forma del casquete en el exterior; en el interior, en cambio, el tambor prácticamente ha desaparecido, y la cúpula se realiza casi exclusivamente por medio de estos arcos que se entrecruzan y que comprenden en sí las grandes fuentes luminosas, tanto las que están dispuestas en círculo en torno al tambor cuanto las que provienen de lo alto. Es evidente que aquí la determinación de la forma arquitectónica está ligada al organismo, al recorrido de aquellos arcos, que concluyen y retoman las formas circulares del interior de la iglesia, de modo que podemos ya advertir cómo la espacialidad arquitectónica no ha sido preestablecida, dada a priori como principio de distribución formal de los elementos, sino que se ha determinado a través del juego dinámico de los elementos mismos.

Además hay un hecho muy interesante, aun cuando se refiere más bien a datos de visión que a datos estáticos precisos: en estos arcos que se entrecruzan está claro que los puntos de máximo encuentro de fuerzas no son tanto los apoyos de los arcos mismos, cuanto los puntos en que los arcos se cruzan; se tiene en realidad, sobre todo como dato de experiencia formal, un desplazamiento de los centros de máximo interés estático desde el perímetro del edificio y los muros de carga hacia puntos libres en el espacio, hacia puntos espaciales donde la neutralización recíproca de las fuerzas produce centros de irradiación de direcciones espaciales. De tal manera el espacio, que en toda la arquitectura clásica había sido definido como algo bien limitado —algo semejante a una gran caja en la que se colocan los objetos—, aparece aquí, por el contrario, como determinado por órbitas y direcciones de movimiento que parten de puntos de encuentro y tienden a irradiarse en lo que podríamos llamar sencillamente la extensión ambiental, determinándola cada vez como forma arquitectónica.

Lo que en Borromini era la búsqueda de una difusión luminosa por medio de las sugerencias lineales de los estucos blancos en las bóvedas blancas, adquiere aquí una evidencia lineal muy acentuada. Pues, como hemos visto ya en Borromini —y lo vemos ahora claramente en Guarini—, los que se convierten en factores predominantes en la composición arquitectónica son justamente esos elementos empíricos y fenoménicos del espacio que son la atmósfera y la luz; elementos que la arquitectura clásica, y la misma arquitectura berniniana de comienzos del 600, no elimina sino que emplea únicamente como elementos reveladores de la estructura y de la proporción del espacio. En cambio aquí la luz es precisamente la condición del realizarse de aquel fenómeno formal que se manifiesta en Guarini, del realizarse del milagro en el pensamiento de los ocasionalistas.

La forma de Guarini, que sin embargo tiene una funcionalidad interna propia fundada sobre una búsqueda geométrica sumamente compleja y que se extiende hasta la geometría proyectiva, es siempre una forma ornamentadísima, es una forma que, puede decirse, tiene horror al vacío, pues cada punto de esta forma debe poseer una evidencia fenoménica. En una arquitectura de tipo clásico, la decoración integra las pequeñas dimensiones de la espacialidad determinada por las grandes estructuras del edificio, pero en realidad los elementos de la arquitectura clásica son solamente reveladores de la estructura simétrica y proporcional interna que se atribuye al espacio; aquí, en cambio, las formas deben ser continuamente movidas y animadas para constituirse como fenómeno a lo largo de esta trayectoria de líneas, de trazados geométricos y matemáticos; es decir, deben manifestar *fenoménicamente* esta estructura, que no es más una estructura estática, sino una estructura dinámica.

Esta es la razón por la cual en la arquitectura de Guarini, que aparentemente —dadas sus premisas lógico matemáticas— debería ser casi desnuda, casi experimental, encontramos en cambio una profusión de ornamentación casi excesiva, redundante. Se trata a menudo de una ornamentación muy extraña, nueva especialmente en su constitución formal, pues su finalidad es justamente la de la revelación fenoménica, punto por punto, de la forma que determina al espacio.

La obra tal vez más importante de Guarini es la cúpula de la Capilla de la Sindone en la catedral de Turín, que desarrolla muy claramente

—como es fácil de observar en el corte— la temática de la cúpula de San Lorenzo; aún más, se nota aquí cómo la estructura de arcos aislados entrecruzados se halla netamente relacionada con las fuentes de luz, tal como se manifiesta justamente en el casquete de la cúpula. A cada vano de este entrecruzamiento, a cada intervalo de la cúpula que representa un rechazo continuo de línea a línea y una continua irradiación y mutación de las direcciones espaciales, corresponde netamente una fuente luminosa [54].

Donde se puede verificar de manera aún más exacta estas premisas es en el más importante de los edificios civiles construidos por Guarini, el Palacio Carignano, en Turín. Debe tenerse en cuenta que Turín, por su situación política de centro en gran crecimiento entre el 600 y el 700, y por una cierta autonomía con respecto a los grandes poderes que dominaban otras zonas de Italia, es posiblemente la primera ciudad que consigue un orden urbanístico bien preciso. En su consecución colaboran tanto Guarini como después Juvara, con una clara y explícita intención de caracterizar esta nueva capital en sus valores monumentales.

En el Palacio Carignano, residencia de los príncipes de Saboya, Guarini plantea un desarrollo de gran interés. En primer lugar, por la libertad planimétrica del proyecto, que es fácil de comprobar analizando la planta. Guarini repite —lo que ya no es una novedad en esta época— la solución de planta abierta en forma de H que Bernini había utilizado en el palacio Barberini de Roma a comienzos del 600. En segundo lugar, el artista desarrolla el edificio como una planta de distintas curvas, cóncavas y convexas, retomando, casi diría fundiendo, la temática borrominiana de la fachada del Oratorio de los Filipinos con la temática berniniana del palacio del Louvre en París, que indudablemente influyó en su proyecto.

Pero lo que nos llama la atención en este palacio es, en primer término, el hecho de que está completamente construido en ladrillo —temática borrominiana y que nos reconduce directamente a esa búsqueda de un valor en la determinación formal, independiente de lo que puede ser el valor de la relación forma-material en la teoría clásica— y, en segundo término, la forma misma de todos los elementos compositivos, por ejemplo las ventanas. Es una forma que aparece como modelada en la misma masa del ladrillo, con un movimiento absolutamente libre,

que anticipa ya las libres formas del rococó, y que, sobre todo, no tiende de ninguna manera a determinar un marco plástico del vacío de la ventana —o sea una contraposición de relieve plástico con la perspectiva del vacío de la ventana—, sino que tiende a crear alrededor de ese vacío algo así como un ritmo, ondas rítmicas que conectan lleno y vacío por medio del libre movimiento de la línea que, correspondiendo a su vez a los relieves del ladrillo, produce efectos de luz y sombra.

Pero el hecho todavía más interesante reside en que todo el paramento del palacio está cubierto con una decoración recargada, también en ladrillo, que toma formas distintas, ora de estrella, ora de pequeños bastones modelados uno arriba del otro. La fachada se presenta así como una textura continua, que agrega a la ondulación determinada por el plano una vibración luminosa determinada y condicionada por las distintas formas de estos elementos decorativos. También aquí nos damos cuenta de que Guarini quiso que cada punto de su edificio no quedara solamente definido por su situación geométrica —por su hallarse en el espacio en ese particular lugar, revelando el carácter particular de la estructura de ese mismo espacio—, sino que se propuso que cada punto del espacio estuviera fenoménicamente determinado por un particular modo de reaccionar a la luz.

Pues está claro que en una superficie con una decoración recargada, casi un encaje decorativo —una decoración que cubre totalmente la superficie y que es perceptible por los efectos de luz y sombra que produce el pequeño relieve de los elementos decorativos—, el efecto será radicalmente distinto cuando la decoración se realice por medio de estrellas, o de figuras geométricas con perfiles rectilíneos, o de formas con disposición curvilínea. La distinta calificación de la superficie origina necesariamente distintos efectos de vibraciones luminosas y por lo tanto distintos valores de luz, tal como en un dibujo sombreado se logran distintos valores luminosos de acuerdo a que los trazos sean más o menos espaciados, o sean verticales, horizontales o diagonales.

Guarini siente la necesidad de fenomenizar en la luz cada punto del espacio; y esto es lógico puesto que el milagro del cual hablaban los ocasionalistas es un fenómeno, más aún, es el más grande de los fenómenos, porque es el fenomenizarse de Dios; por eso el fenomenizarse de la forma arquitectónica es uno de los aspectos fundamentales de la arquitectura guariniana. Pero el fenomenizarse de la forma arquitectó-

nica, ¿qué es lo que significa? También la forma arquitectónica de Bramante fenomenizaba, es decir, manifestaba en forma fenoménica esa estructura de espacio que era aceptada como valor absoluto, como principio, como dogma revelado. Pero en el caso de la forma de Bramante tenemos una forma que fenomeniza un contenido espacial dado a priori; mientras que aquí estamos frente a una forma que, fenomenizándose, fenomeniza un espacio que se determina justamente con la forma misma y es inseparable de ella.

Se podría decir que la situación es extremadamente delicada. Ante todo porque ya se afirma el principio de que la arquitectura no es la "representación", sino la "determinación" del espacio. Y esto significa lo siguiente: esa idea del espacio que, según hemos visto, era fundamental para la arquitectura clásica —el espacio como estructura ideal que determinaba por analogía la estructura material de la obra arquitectónica, trasformando la obra arquitectónica en una revelación, un fenómeno derivado de las leyes supremas del universo, y sobre todo de las leyes estáticas del universo—, esa concepción que tenía valor universal y satisfacía todo el pensamiento humano, y que encontraba su manifestación sensible en la arquitectura, no tiene ya validez. En cambio, existe ahora una arquitectura que, al determinar cada vez formalmente el espacio, crea un espacio visual que no responde a ningún concepto predeterminado y puede también ser en cierto sentido independiente de las concepciones espaciales elaboradas por la ciencia y que parecen adaptarse cada vez menos a una manifestación visual sensible.

Pero, al mismo tiempo, ese espacio que el artista determina con el desarrollo del propio proceso es un espacio real, material, concreto, un espacio en el cual la luz es verdaderamente una sustancia, un rayo que incide en un punto y determina desde allí sombras; además, es un espacio en el cual se existe, porque no es un espacio deducido de una idea del cosmos, sino que el artista mismo lo ha vivido, creándolo, formándolo; el artista mismo lo ha determinado según lo que podríamos llamar el ritmo de la propia existencia. Y traduciendo estas manifestaciones en términos de filosofía moderna, podríamos decir que lo que sucede aquí es la trasposición de un espacio metafísico a un espacio existencial.

Las obras de Felipe Juvara

Que esto representa ya la línea inevitable del desarrollo de la arquitectura está probado también por la obra de un artista que trabaja en Turín después de Guarini: Felipe Juvara, artista siciliano que se forma en Roma en la escuela de Carlo Fontana y trabaja luego en Turín, en España y en Portugal. Este artista tiene una formación más berniniana que borrominiana. En la basílica de Superga, construida sobre la colina de Turín para celebrar la victoria contra los franceses en 1606, se advierte fácilmente cómo Juvara retoma el tema del enlace cúpula-pronaos, estudiado por Bernini para el Panteón en 1657 y luego realizado en la iglesia del Ariccia y en la de Santa Maria de Monte Santo. Es decir, toma nuevamente el tema borrominiano de desarrollo de la cúpula en sentido vertical y también el de la cúpula que apoya en todo el perímetro del edificio, conectándose directamente con el pronaos. Pero también es fácil observar cómo Juvara ha buscado la contradicción entre la profundidad perspéctica del pronaos y la ascensión súbita y vertical del conjunto tambor-cúpula, o sea, cómo se ha preocupado, aún elaborando temáticas formales o tipológicas clásicas, por desintegrarlas completamenae en el espacio. Ha buscado que la arquitectura, en vez de cerrar el espacio, de medir el espacio interior que se relaciona con el espacio exterior mediante la proporcionalidad de sus miembros, sea un objeto que vive y respira en el espacio, y cuya forma se determina en relación con los distintos puntos, con las distintas situaciones del espacio mismo.

Todo esto se advierte de manera particular en el Casino da Caccia di Stupinigi (fig. 9), una de las primeras construcciones abiertas, de planta libre, y conectada en particular con el desarrollo de un parque. Estamos ya en la mitad del 700, bajo la influencia de formas francesas, sobre todo en lo que se refiere a la conexión edificio-parque. Es interesante observar que el edificio está pensado como Borromini había concebido la linterna de Sant'Ivo, es decir, como un organismo espacial determinante de espacio a través de la modulac ʼn de sus cuerpos en el espacio luminoso, en el espacio-ambiente, ubicándolo justamente como un elemento instrumental, como un elemento de rotación que sugiere el continuo cambiar de las condiciones del espacio. La planta es una "x" coordinada alrededor del salón central. También como solución de

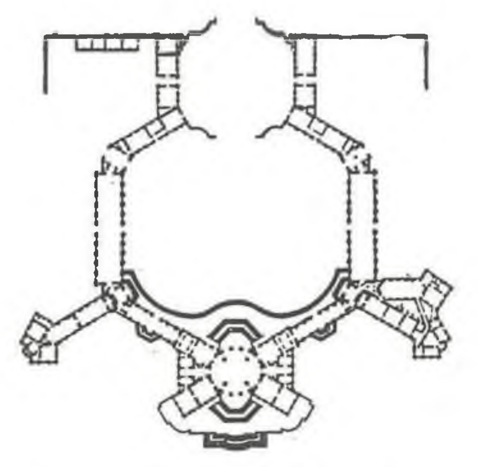


Figura 9. Felipe Juvara: Stupinigi, planta, Turín, 1729.

interior es muy significativo el hecho de que estos palacios (que tienen como función la realización de grandes recepciones) estén concebidos para determinar vanos ampliamente practicables. Esa estructura que vemos en el exterior, con esos cuerpos articulados sobre el pivote central del salón, son en el interior —por lo menos en parte— grandes galerías conectadas con el inmenso vano central. La amplitud de las ventanas tiende a reducir al mínimo, casi a eliminar, la distinción entre el espacio interior y el espacio exterior, creando una comunicación continua.

El palacio Madama en Turín es un verdadero palacio oficial, cuyo elemento fundamental y determinante es la gran escalinata que vacía completamente la fachada reduciéndola a un simple diafragma que introduce hacia el interior la mayor cantidad posible de luz; en el interior las estructuras se mueven con una perspectiva inclinada y de direcciones distintas, proporcionando a la distribución interna del edificio esa libre articulación espacial que existe también en la planta.

Los ejemplos señalados representan una disolución absoluta del concepto tradicional del edificio como bloque cerrado, como bloque que separa un espacio exterior de un espacio interior, y abren el camino hacia la concepción del edificio como organismo determinante del es-

pacio. Y si analizamos el movimiento de los cuerpos y de las plantas que producirá más adelante la arquitectura moderna —por ejemplo el juego de volúmenes en el edificio del Bauhaus de Dessau, realizado por Gropius en 1925-26— veremos que la ruptura de la concepción del espacio como elemento cerrado, definido por las paredes, representa el primer paso hacia la concepción del edificio como organismo espacial y determinante del espacio, concepto que ya se encuentra definido en las obras del 700 que hemos examinado.

Lección IX
Hacia la disolución de la estructura espacial

A continuación analizaremos brevemente el proceso de disolución de toda estructura espacial en la arquitectura del 700, viendo cómo en este proceso se crean las premisas de algunos de los desarrollos de la arquitectura moderna, premisas que tienen naturalmente carácter negativo. No creo que sea posible hallar, como se ha tratado de hacer, en la arquitectura barroca las bases de la idea espacial de la arquitectura moderna; lo que sí puede encontrarse en ella es el agotamiento de una concepción tradicional del espacio, y por lo tanto la preparación de una nueva concepción espacial.

Ferdinando Fuga

En una de sus primeras obras, la iglesia de Santa Maria della Morte en Roma, Ferdinando Fuga nos da un ejemplo típico de lo que, en la primera mitad del 700, es la disolución, ya alcanzada, no sólo de toda concepción del espacio, de toda concepción estructural permanente del espacio, sino también de toda tipología formal. Observemos primeramente que ésta es la fachada típica, desde el punto de vista estructural, del edificio de planta longitudinal; que repite, por lo menos en sus líneas generales, la tipología de la fachada barroca, y que, sin embargo, está colocada delante de un edificio de planta central, elíptico, produciendo una contradicción estructural evidente con respecto al edi-

ficio, pero estableciendo una respuesta precisa a la exigencia urbanística de alinear una fachada en una calle rectilínea, como lo es la Via Giulia en la que se encuentra esta iglesia.

En lo que se refiere a su composición, es fácil observar que todos los elementos han perdido completamente la justificación estructural que poseían originariamente. Por ejemplo, hemos visto que los tímpanos en la arquitectura barroca —pensemos en la fachada de Santa Susana de Maderna— actuaban como enlace práctico entre las diversas formas espaciales. Aquí vemos que se repiten como un puro elemento ornamental en toda la fachada, hasta llegar a un *fortissimo* en la conclusión del edificio, con la composición de un tímpano curvilíneo con un tímpano triangular.

En cuanto a las columnas, todavía constituyen un elemento dominante de la arquitectura, tal como lo fueron siempre en las fachadas, desde las de Maderna hasta aquella de Rainaldi en Santa Maria in Campitelli, típica como ostentación de desarrollo de columnas. Aquí las vemos empotradas en profundos recuadros, en los que es evidente que no tienen absolutamente ninguna función importante, ni real, ni ilusoria, ni representativa. Están insertadas en estos hundimientos como estatuas en sus nichos, estatuas que en este caso serían abstractas, reducidas a una pura forma geométrica, porque lo que interesa a Fuga en esta búsqueda estrictamente formalista es insertar los fustes redondos —que presentan naturalmente un claroscuro graduado sobre su superficie— en el neto cuadro de sombra de estos huecos.

En esta disolución de la estructura espacial las formas arquitectónicas individuales van perdiendo poco a poco el sentido de representación espacial que habían poseído en la tradición, y que en la arquitectura del 500 había sido una función real, pero que en la arquitectura barroca había sido una función representada o representativa. Al examinar la fachada de Rainaldi en Santa Maria in Campitelli pusimos en evidencia el significado alegórico de las columnas como expresión de la estabilidad de la fe; evidentemente esta idea de la estabilidad de la fe asociada a la columna implica también la idea de que la columna es un elemento de sostén, un elemento que ejerce una fuerza, que resiste un peso; o sea que en el significado alegórico que asumía la columna estaba todavía contenida la idea de su función estructural. Aquí esta función, aunque solamente alusiva, aunque solamente

alegórica o simbólica, ha desaparecido por completo. Y entonces ocurre que la columna, cuyas formas no se plantean ya en relación con una función portante, se plantea como forma plástica en sí misma, como una bella forma. Estamos, pues, en vísperas de la teorización neoclásica del arte antiguo, en la cual desaparece toda preocupación estructural y en la que las formas mismas de la arquitectura antigua son consideradas como puras formas plásticas válidas por su belleza intrínseca, es decir, como formas ornamentales, decorativas.

Es cierto que toda la teoría neoclásica, a partir de Lodoli [55], insiste en la necesidad de un retorno a la estructura de la arquitectura clásica; es cierto que Lodoli afirma el principio que luego la arquitectura moderna ha hecho suyo: "nada sirve para decorar si no sirve también para construir", una afirmación que anticipa evidentemente la de un Loos: "el ornamento es un crimen". Sin embargo, cuando vemos luego en qué consiste verdaderamente este *construir,* no nos encontramos ya frente a una teoría sobre la técnica de la construcción, o sobre la problemática de las relaciones de peso y resistencia, o sea de hechos estáticos; nos encontramos —y esto no debe sorprendernos, ya que estamos en pleno período del Iluminismo, con todas sus preocupaciones sociales— frente a una funcionalidad o practicidad que está en relación con las exigencias fundamentales de la vida humana.

Cuando nos proponemos estudiar qué es verdaderamente esta *construcción* a la que debería adherirse la decoración, nos encontramos frente al ideal de la *simplicitas* clásica. Se trata de un ideal de vida que anhela el retorno a una vida simple, casi natural, pero que no implica particulares problemas de técnica o de estática constructiva. Esto es fácilmente comprensible, porque en esta época, el siglo XVIII, no existía ya un problema de estática constructiva que el arquitecto debía resolver mediante una particular configuración plástica de las formas arquitectónicas. Los problemas técnicos lograban su solución en el plano de las técnicas generales del mundo productivo de ese entonces. La técnica había comenzado ya desde fines del 500 a desarrollarse aprovechando todas las nuevas investigaciones científicas, por entonces ya completamente distintas de la búsqueda científica y técnica que en el 400 y principios del 500 había estado constituida por el arte y en particular por la arquitectura. La técnica tomó su propio camino, se desarrolló con una razón y una coherencia peculiarmente suyas, y por lo

tanto el mundo de las formas aparece en esta fase netamente disociado de la técnica. He ahí por qué nos dirigimos hacia un formalismo, pero hacia un formalismo arquitectónico que de buena fe trató de dar a las formas arquitectónicas un desarrollo autónomo, similar al de las formas técnicas.

El así llamado "neoclasicismo", o sea el período de la elaboración de las formas arquitectónicamente independientes de toda razón estática o espacial, es justamente el período en el que se trata de fundar un lenguaje arquitectónico autónomo, o sea independiente de las funciones. Pero las formas no pueden ser separadas de la función práctica del edificio. Y, justamente, con esta búsqueda formalista se abre el camino a un contacto de la arquitectura con las exigencias de carácter práctico o social, que están separadas ya de toda razón espacial —en el sentido de la representación plástica del espacio— y tienden en cambio a realizar espacios en los que se puede vivir según una determinada función que se va precisando cada vez más.

Para ejemplificar nuevamente esta disociación de la forma arquitectónica veamos ahora la fachada de Santa Maria Maggiore, del mismo artista. Obedeciendo a una exigencia de carácter histórico, que ya comienza a manifestarse, y que tiende a la conservación del "documento" relativo a la vida anterior del monumento, Fuga construye su fachada manteniendo la antigua con los restos de sus mosaicos. En realidad, no se trata de una verdadera fachada, sino de una pantalla trasparente entre la fachada real y la plaza. Advierte que la fachada antigua, que por lo demás merece ser conservada, no puede entrar en relación con la espacialidad de la plaza, y crea ese elemento que sirve a la vez de separación y protección para la antigua fachada, es decir, un órgano arquitectónico completamente independiente de la estructura constructiva a la que pertenece.

Por otro lado, Fuga compone su fachada por medio de una fragmentación de todos los que podríamos llamar "elementos compositivos de la fachada". En el primer orden, que es un pórtico, habría sido lógico determinar una horizontal continua, como lo hace Galilei en la fachada contemporánea de San Juan de Letrán. En cambio, Fuga distingue netamente todos los intercolumnios individuales de este pórtico, colocando sobre cada uno de ellos un coronamiento distinto (un tímpano triangular, ningún tímpano, sólo el arquitrabe, o un tímpano

curvo). La separación —o mejor la desarticulación— entre el primero y segundo orden se hace absolutamente evidente porque los tres tímpanos de las aberturas están por encima del friso, es decir que pertenecen ya a la zona correspondiente al orden superior, que está separado del inferior por la balaustrada de la *loggia.* Incluso las tres aberturas del orden superior son netamente distintas, con distinta altura del arco y diferente coronamiento. Recordemos que la diferente dimensión de las columnas de la arquitectura del 500 y también del primer 600 había sido utilizada para sugerir, entre columna grande y columna pequeña, una distancia en profundidad resumida en la superficie. Aquí, en cambio, Fuga ha acercado las columnas altas del arco mayor a las columnas laterales menores de los arcos más pequeños sin que exista ninguna sugerencia de profundidad. Lo mismo podemos notar en los grupos de tres columnas que forman el sostén del pórtico de la parte inferior. O sea que este arquitecto utiliza la diversidad proporcional sin que esto implique aquella distancia perspéctica, y por lo tanto espacial, propia de la arquitectura del 500 y del primer 600. Sucede entonces —como ya hemos visto en la iglesia de Santa Maria della Morte— que los elementos arquitectónicos valen por su corrección de dibujo, y como bellos objetos plásticos armónicamente compuestos en una superficie, sin que en su relación se encuentre implícita una estructura o una representación del espacio.

Cuando Fuga trabaja en Nápoles, emerge la contraparte inevitable de este formalismo, es decir la *practicidad.* La función de la arquitectura ya no es la de representar el espacio, ni la de proporcionar al espectador representaciones plásticas del mundo —o sea ponerle "verdades" ante los ojos—, sino que se trata de satisfacer una función práctica con un máximo de "decoro". Es un hecho bastante novedoso que un arquitecto como Fuga se empeñe con verdadero interés artístico en la construcción de edificios de carácter práctico, como ese gran hospicio que es el Albergue de los Pobres en Nápoles. Examinando la distribución de este edificio nos encontramos frente a un conjunto larguísimo de unidades espaciales, formales, continuamente repetido (de manera tal que posee cuatro patios), con un núcleo de carácter más acentuadamente monumental —núcleo que cumple la función social dominante del edificio, o sea la capilla con los cuatro brazos en cruz de San Andrés—.

La construcción, que tuvo un desarrollo menor que el previsto, demuestra que este esquema de Fuga se fundamenta en la repetición ilimitada de las formas arquitectónicas y de las relaciones proporcionales, y no en la composición equilibrada y simétrica de los elementos. El criterio de Fuga es perfectamente comprensible. Si concibe el espacio como una estructura universal, como la imagen unitaria de lo creado, esta imagen no puede ser repetida; sólo puede dar lugar a subdivisiones interiores, que son siempre referidas proporcionalmente a la unidad del conjunto, y su forma es una forma unitaria; no podemos imaginar el pórtico de Bernini repetido al infinito como se repiten los patios en el interior del Albergue. Pero si pensamos que el espacio no es una estructura universal constante, sino la dimensión en la cual nos movemos, en la cual actuamos como individuos, es claro que estas células espaciales pueden repetirse tantas veces como individuos haya. La idea del espacio como "ambiente en el cual se existe" es precisamente lo que la teoría neoclásica trata de definir cuando, como base de toda la teorización de la arquitectura, coloca no una verdadera estructura espacial, sino la *simplicitas* de la cabaña de Vitruvio, la simplicidad de la célula espacial fundamental, elemental para la existencia humana.

De esta manera Fuga ha comprometido en el desarrollo de su proyecto una superficie prácticamente ilimitada, cuya extensión fue en realidad menor de la que proyectó, pero que hubiera podido ser mayor. Es decir que en esta concepción del espacio como algo que se asocia a la función —como dimensión de la misma función— es evidente que la posibilidad de repetir la unidad espacial prácticamente no tiene límites. La única acentuación, muy modesta, se encuentra en la parte central —lugar de la rampa de acceso y los tres arcos del pórtico— y consiste simplemente en un tímpano en lo alto que sugiere precisamente la centralidad de la capilla; pero esta acentuación no interrumpe el desarrollo de la superficie. El único elemento que distingue espacialmente el núcleo de las funciones sociales preeminentes (están allí las oficinas directivas y los salones de representación) es el hecho de que en el centro el ritmo de la sucesión de ventanas es más lento; la dilatación del espacio, relacionada con la inserción de pilares, se renueva solamente en los extremos, o sea donde en la fachada corresponde, no el vacío del patio, sino la inserción del brazo lateral perpendicular; de esta manera las pilastras sugieren allí el encastre de ese

bloque, que no tiene un carácter plástico de cerramiento del edificio, sino que marca simplemente la continuación del edificio en otra dirección.

Es importante observar que Fuga realiza esta misma concepción en un palacio patricio en Roma, el palacio Corsini, relacionado desde su creación con una función cultural: contenía una gran biblioteca que actualmente pertenece a la Academia dei Lincei y además una colección muy importante de dibujos y grabados. Se trata de la concepción de una superficie de desarrollo casi ilimitado, con la repetición no proporcional sino rítmica de las mismas ventanas y de los mismos elementos.

También en un edificio de oficinas —o sea un palacio de carácter público y representativo muy evidente—, el Palacio de la Consulta en la plaza del Quirinal observamos una acentuación del mismo tipo, es decir, la representación repetida de cada uno de los elementos, pero su desarrollo sobre una superficie constante ya no recibe una definición plástica a través de las relaciones proporcionales de alto y ancho. Si comparamos este palacio con el anterior podríamos decir, con un poco de humor, que el Palacio Corsini es un desfile de soldados con uniforme de campaña, y éste un desfile de soldados en uniforme de gala; los elementos son los mismos que habíamos visto en el Palacio Corsini, pero con una acentuación decorativa mayor, y con algunos penachos de más (esculturas sobre los ingresos laterales); pero esta diversidad de acentuación ornamental en modo alguno implica una distinta concepción del espacio representativo, ni un desarrollo histórico del artista. El Palacio Corsini y el de la Consulta son contemporáneos; la mayor acentuación decorativa de este último deriva de su función, ya que posee una importancia pública y política mientras que el otro es un palacio privado, aunque pertenezca a una familia muy noble. Por ese motivo Fuga coloca una toga coloreada sobre su edificio, pero la estructura es todavía aquella que realizó para un palacio patricio como el Corsini o para un hospicio de pobres como el de Nápoles.

Luis Vanvitelli

En una posición análoga a la de Fuga, y aproximadamente en el mismo período (1750), Luis Vanvitelli construyó la gran Reggia de Caserta

en los alrededores de Nápoles (fig. 10). Para comprender lo que representa la Reggia, hay que recordar que a mediados del 700 las monarquías de toda Europa, y por supuesto también la monarquía borbónica de Nápoles, comenzaban a advertir nubes oscuras sobre el horizonte; en otras palabras, comenzaban a temer las revueltas populares.

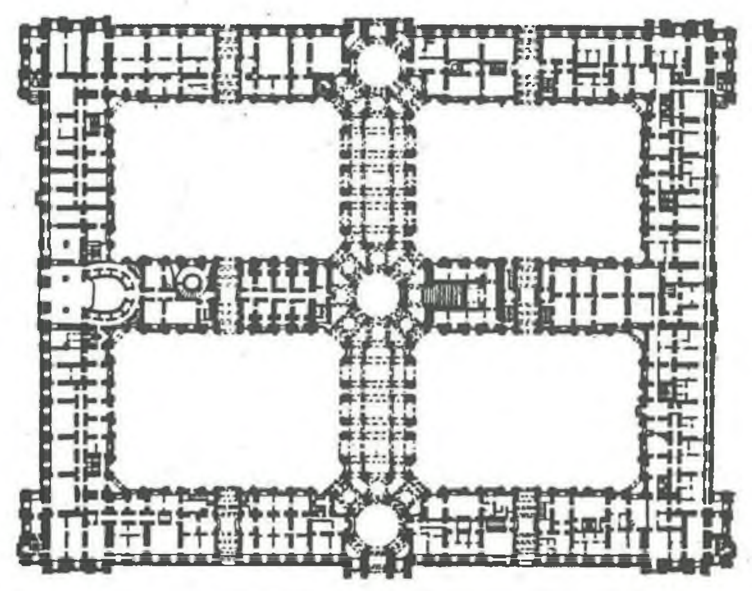


Figura 10. Luis Vanvitelli: Palacio Real de Caserta, planta, 1752.

En aquellas clases consideradas como plebe, políticamente descalificadas, las ideas liberales, que unos pocos decenios más tarde llevarían a la Revolución Francesa, se habían difundido mucho más que en el período iluminista. Por este motivo los Borbones se hicieron construir este palacio fuera de Nápoles con intenciones muy precisas: primero, ponerse a salvo de la revuelta popular en el momento de su estallido (si un pueblo insurrecto, para alcanzar el palacio de los soberanos, se ve obligado a recorrer una veintena de kilómetros, hay tiempo de oponerle el ejército, tanto más si aquél debe transitar por caminos fácilmente controlables); en segundo lugar, el palacio debía poder ser defendido como

una fortaleza; y en tercer lugar, este refugio del soberano debía permitir desarrollar las principales funciones administrativas y políticas del Estado, para impedir que sus órganos directivos cayeran en manos de los revolucionarios. Por ello la Reggia presenta un desarrollo desproporcionado con respecto a las necesidades de una corte de verano; pero como aquí no se trata de veraneo, sino de fuga, en el palacio debe haber lugar no solamente para todas las funciones políticas, sino también para las administrativas, y aun para los centros de cultura (se había previsto también el traslado de la Universidad de Nápoles).

En la parte frontal del palacio, en dos grandes exedras que recuerdan formalmente la tenaza del pórtico berniniano, tenía su sede el ejército; estas grandes exedras eran los cuarteles de la caballería, defensa directa e inmediata del palacio. La estructura interna de la Reggia es extremadamente similar a la del Albergue de los Pobres de Fuga; también aquí tenemos patios iguales que se suceden uno al otro, y en el centro se ubica un organismo representativo con la capilla, comunicada con el resto del edificio para permitir a todo el personal administrativo su participación en la función religiosa. El exterior del palacio presenta —como los de Fuga— una sucesión casi uniforme de elementos, con una acentuación un poco más marcada, puesto que no se trata de un edificio de beneficencia, económico, sino de uno que debía imponer cierto prestigio. En los extremos se hallan cuerpos con ventanas enmarcadas entre columnas, y en el centro la saliente es apenas acentuada por un pequeño cuerpo que sugiere la estructura interior.

Aquí, más aún que en Juvara, podemos observar la trasposición de los elementos representativos al interior del edificio. Evidentemente, en un edificio destinado en gran medida a la vida oficial y pública no bastan salas y salones inmensos. El cuerpo central, cuya función es representativa, tiene un carácter monumental y este carácter se trasluce más hacia el interior que hacia el exterior: porque esta sociedad aristocrática, reunida en torno al monarca, no solamente celebra por sí misma sus ritos sociales, sino que no tiene ningún deseo de ostentarlos frente al pueblo. Aquí las escalinatas, elementos que en el palacio del Renacimiento aparecían poco desarrollados, adquieren una importancia especial. Si observamos aun el mayor palacio del Renacimiento, el de la Cancillería en Roma, vemos que las escaleras son un

elemento que presenta un desarrollo relativamente modesto; en general la escalera tenía solamente importancia funcional y no representativa. En la Reggia, desempeñando un importante papel, la escalera excava con sus perspectivas inclinadas un gran espacio en el interior del edificio, se trasforma en un elemento típicamente escenográfico y sirve para establecer una precisa relación entre los espacios superpuestos, el primero y el segundo pisos, que en una arquitectura más antigua habrían quedado perfectamente separados, pertenecientes a dos planos incomunicados.

Por otra parte, esta situación se presta para un desarrollo del espacio según direcciones irradiantes (como hemos visto en el palacete Stupinigi, etcétera). Mientras que hacia el exterior el edificio es uniforme, y sus muros presentan una superficie continua, apenas interrumpida por las ventanas, en el interior, por el contrario, en los ambientes de función representativa el espacio se abre, la decoración llega a un máximo de fastuosidad, y los vacíos, sobre todo, se desarrollan con una fuga, a veces artificiosa, acentuada por ilusiones perspécticas en direcciones muy variadas. La sola comparación de estas dos situaciones, la interior del núcleo central y la exterior, nos demuestra que en la mitad del 700 ya se había alcanzado, con mayor o menor claridad, la idea de que el espacio no es la naturaleza, que no tiene nada que ver con el espectáculo natural. Una arquitectura de este tipo no es de ninguna manera naturalista. El espacio no es un escenario, un teatro natural ante el cual yo me coloco en la actitud de espectador contemplativo, sino que el espacio es algo en cuyo centro *estoy,* que representa mi posibilidad de ir hacia aquí, hacia allá, en cualquier otra dirección, y que además me envuelve y me comprende: no se trata de algo que considero objetivamente desde fuera.

La arquitectura en Alemania

Esta misma concepción aparece más clara y acentuada en el llamado "rococó alemán", por una razón obvia: los países del norte no han tenido un Renacimiento verdadero y propio. El clasicismo italiano importado por Durero[56] en el 500, quedó para ellos como algo exterior, un ejemplo de perfección formal, pero los contenidos cognoscitivos y

religiosos renacentistas, tan distintos de los de la tradición figurativa nórdica, no podían ser aceptados fácilmente y no fueron incorporados a esta cultura. Así encontramos una prolongación de las formas góticas hasta el 600; más aún, en el 600, cuando las mismas formas clásicas que venían desde Italia poseían una mayor riqueza imaginativa que las del siglo anterior, se asociaban más fácilmente con las formas del gótico; de este modo surge el *Spätgetisch Barok* (tardo-gótico barroco), al que justamente se considera el barroco característico del 600 en los países nórdicos, o sea un barroco realizado con elementos que son todavía fundamentalmente góticos. Finalmente, en el 700, la ruptura definitiva del esquema tipológico y espacial permitirá un desarrollo casi ilimitado de la espacialidad libre, de esa espacialidad que tenía todavía sus raíces en el arte gótico[57].

En la iglesia de San Carlos (iglesia oficial de Viena), de Fischer von Erlach, Sedelmayr pudo encontrar una alegoría perfecta y coherente del Estado. o, mejor, del Imperio del 700. Existe un estudio muy preciso en el cual todos los elementos, desde las dos columna celebrativas hasta la cúpula, son interpretados en relación con la distribución geográfica y administrativa del Imperio austríaco. Se ve fácilmente que el tema trajano de las dos columnas antepuestas a la iglesia tiene un sentido de pura celebración: estas columnas, como después la Vendôme en París, son columnas triunfales, semejantes a las de la antigüedad, pero que evidentemente no cumplen la función de este órgano como elemento arquitectónico. La cúpula, de dimensiones notablemente desproporcionadas con respecto al pronaos, no quiere ya significar plásticamente la forma del mundo (según la tesis de Hartkaung), sino la estructura imperial. La cúpula no dice aquí: "el universo puede ser esquematizado de esta manera", sino el "imperio es universal, y puede ser representado con formas que evocan las formas fundamentales del universo". La posición es totalmente distinta también en la solución del interior: el enorme vacío de la cúpula es tal que ya no puede ser realizado plásticamente a través de los miembros arquitectónicos, como lo hubiera hecho tal vez Bernini; la cúpula es más bien un fondo contra el cual aparecen, como dignos personajes oficiales, las pilastras, es decir los elementos arquitectónicos, muy ornamentados con dorados, como condecoraciones, pero con una función que es más de representación social que espacial.

En la residencia de Würzburgo encontramos algo muy similar a lo que hemos visto en Vanvitelli; tal vez en este caso no haya una razón política tan determinada, pero de todas maneras se trata de un palacic que sugiere claramente la centralización política alrededor de la monarquía, la cual resulta, por lo tanto, inseparable de sus organismos administrativos: el palacio, además de ser residencia, es también un centro de gobierno. En el interior aparecen soluciones semejantes a las de Vanvitelli. Mientras que el exterior casi carece de calificación espacial (proporcionalmente hablando), en el interior se desarrolla un espacio muy animado, espacio de movimiento y de existencia, además de funcional (también aquí la función es todavía social y representativa). Hay un aspecto en particular que convalida lo que dijimos anteriormente con respecto a la cúpula de Fischer von Erlach: el gran bloque, la gran masa que es el núcleo central de Würzburgo, está realizada, en su definición formal, a través de una sucesión de órdenes y pisos no muy altos y con elementos arquitectónicos mucho más limitados en extensión, amplitud, magnitud: porque lo que se busca en estos grandes bloques, en estas grandes superficies todavía onduladas, casi con ondulaciones borrominianas, es ya la perfección neoclásica de cada forma.

Lo mismo puede decirse sobre los interiores de las iglesias. Toda la tipología planimétrica pierde su valor, como ocurre también en la arquitectura piamontesa del 700. La mejor prueba es la planta de la iglesia de los Catorce Santos de Neumann; una planta longitudinal en la que no se inserta un cuerpo central, sino que casi insensiblemente se desarrolla en la solución trilobulada del transepto; asimismo vemos que incluso los sostenes, los pilares de la nave central, en lugar de alinearse, determinan tres esquemas elípticos sucesivos, de distinta amplitud, casi sugiriendo en la planta longitudinal expansiones espaciales con sentido centralizado. Se trata de una planta que demuestra claramente independencia y superación con respecto a toda tipología compositiva. El interior nos permite ver de qué manera esta iglesia está más allá de todo esquema tipológico, hasta al punto de realizar no sólo una síntesis sino incluso una mezcla de los esquemas central y longitudinal; hasta elementos de tradición gótica —como el deambulatorio alrededor del altar— son retomados para crear continuas subdivisiones y divergencias de direcciones espaciales. Se trata de crear

un espacio que tienda a expandirse en todas las direcciones, ya no más objetivado por planos y volúmenes plásticos, sino un espacio que el ojo pueda recorrer libremente; espacios practicables en los cuales sea posible moverse, donde surjan continuamente nuevas vistas que la decoración haga interesantes. También debe notarse cómo, justamente por esta liberación de toda estructura espacial, los distintos elementos, por ejemplo las columnas, pueden adquirir una cierta individualidad de objetos arquitectónicos con valor propio.

El neoclasicismo (no olvidemos que nace arcádico) surge precisamente de la disolución espacial del rococó, la cual permite aislar cada elemento en lo que es el valor propio de su corrección formal, determinado a través de una búsqueda teórica y filológica. En el mismo interior puede observarse también la integración de elementos escultóricos y pictóricos. La fachada presenta desarrollos evidentes de algunos temas borrominianos. Es curva y la razón de la curvatura es crear un intervalo entre ella y la iniciación de la iglesia (igual que Sta. Croce in Gerusalemme, en Roma, de la misma época). Como toda fachada de iglesia, ésta tiene una función que, siendo religiosa, es función social; se trasforma casi en una fachada de palacio (como ya vimos también en Borromini) con una sucesión de tres órdenes de ventanas. Los mismos campanarios laterales, que también en la arquitectura barroca romana habían alcanzado cierto desarrollo (pensemos en Santa Inés de Plaza Navona), no son ya elementos que sirven de marco a la cúpula, acentuando la simetría, sino verdaderas formas de empuje hacia lo alto, de libre desarrollo en altura de la superficie arquitectónica.

Finalmente, en la Biblioteca de la corte de Viena podemos observar de qué modo nace, a partir de esa aparente libertad ilimitada del rococó, y como consecuencia inevitable, esa búsqueda de la pureza original de cada elemento, búsqueda puramente teórica y filológica que conduce al neoclasicismo. En esta Biblioteca, un artista como Fischer von Erlach alcanza el máximo de la libertad barroca con el máximo rigor clasicista. El concepto espacial de aquellas iglesias rococó y el de estas formas neoclásicas es sustancialmente el mismo; como una composición sinfónica, este espacio, que ya no es proporcional sino rítmico, tiene sus movimientos lentos y sus movimientos acelerados. Es importante señalar entonces que la concepción del espacio ya no es una concepción proporcional y simétrica, sino fundamentalmente rítmica. Como todas

las concepciones rítmicas, está vinculada con un desarrollo temporal, y todo desarrollo temporal está relacionado con la temporalidad de la existencia humana, y no con la visión o revelación del mundo exterior, como los desarrollos espaciales del Renacimiento.

Preguntas

¿Cómo se manifiesta el espacio existencial en la basílica de Superga?

No hablo de espacio existencial en la basílica de Superga puesto que el existencialismo es una corriente de la filosofía contemporánea, que no vale para aquélla[58]. La basílica de Superga se encuadra, aparentemente, en el ámbito de la tipología clásica (cúpula con pronaos), y posee antecedentes berninianos. El problema en Superga es de triple naturaleza: primero dimensional, en segundo lugar de descomposición de los elementos en el espacio abierto, y en tercer lugar de composición de los elementos arquitectónicos. En el primer aspecto, observamos efectivamente un desarrollo completamente abierto: la dimensión y la amplitud de la cúpula no la trasforman en un elemento conclusivo del conjunto espacial; ella cumple más bien un papel como el que se concebiría hoy para una gran cobertura abovedada con valor propio. Con respecto al segundo punto, los campanarios laterales y la misma relación entre pronaos y cúpula dan como resultado una disolución de los elementos espaciales; éstos se desarrollan en sucesión y no como una unidad plástica. En lo referente al tercer punto, los elementos compositivos (columnas, pilastras, etcétera), en lugar de representar una acentuación de la estructura espacial, son más bien elementos formales, casi decorativos; poseen la autonomía de objetos formales en este espacio casi indefinido; son como actores que ocupan un escenario. Aquí Juvara no está en contradicción con las obras que entran en el ámbito de la disolución espacial del rococó, por ejemplo el Palacio Madama, Stupinigi, etcétera.

¿Qué relación existe entre Juvara y el clasicismo francés?

Creo que el clasicismo francés no se puede definir históricamente sino en relación con el rococó alemán y con España. El clasicismo francés posee una base teórica muy rica (por ejemplo Philibert de l'Orme [59]) de carácter esencialmente filológico; por un lado desarrolla una temática de practicismo y de empirismo, y por otro lado un análisis extremadamente minucioso de cada elemento arquitectónico. La problemática de carácter práctico es muy importante en Francia y da lugar a la arquitectura de castillos y villas de campo franceses; estas plantas libremente articuladas, los volúmenes movidos en espacios determinados como parques, hacen que toda la teoría de la perspectiva, que en Italia constituye el principio de composición, pierda aquí su valor. Serlio, que había trabajado con Peruzzi y viajado por Francia, explica el valor de la planta desarticulada, sobre todo cuando se trata de edificios de campo. Esta tesis influye, a través de Serlio, sobre las villas palladianas vénetas del 600, y también sobre Scamozzi. La planta libre está determinada sobre todo por las funciones.

Por otro lado, la búsqueda filológica trata de definir los detalles formales (por ejemplo se discutió cómo trazar la voluta del capitel jónico); la teoría no se basa en una concepción fundamental del espacio, sino que se limita, también a causa del fundamento gótico-tardío de esta cultura, a realizar un estudio muy detallado de cada uno de los elementos como si fueran objetos insertados en la obra arquitectónica (el mismo Serlio tiene un libro sobre las puertas de ciudades y edificios). Nos ofrece así una especie de repertorio de objetos arquitectónicos, cada vez más sutil, más numeroso y particularizado (en el 700 se llega hasta a teorizar objeto por objeto), de manera que la composición arquitectónica consiste entonces en la combinación de los diversos objetos en un conjunto, y no en un determinado orden espacial; así, un cambio en el gusto determina un cambio en todo el vocabulario decorativo, sin que se contradigan las leyes compositivas fundamentales.

El clasicismo francés, severo, abre las puertas al desarrollo del rococó, de la misma manera que éste abrirá las puertas al neoclasicismo. Es esencialmente distinto del clasicismo italiano, puesto que no tiene contacto directo con las formas históricas; nace con la figura de un pintor, Poussin [60], y de una cantidad de consideraciones especulativas.

El clasicismo se estudia desde afuera; mientras Bramante o Palladio se sentían herederos y continuadores de una tradición, Poussin y Durero se sienten extraños a ella o, más bien, tienen conciencia de una tradición distinta. Poussin, además, afirma que el clasicismo es un arte de otro tiempo, de un tiempo terminado para siempre; que se puede evocar, actualizar, mediante un proceso cultural, pero que no responde a la situación moderna. Quienes, en cambio, trataron de adaptar el clasicismo a la situación histórico-político-social francesa fueron Le Brun y Felipe de Champagne[61]. La arquitectura francesa del 600 nos da una interpretación jansenista de la historia. El clasicismo representa, tal vez, la primera teorización que toma como fin al objeto arquitectónico en lugar de la espacialidad arquitectónica: el rigor formal se superpone a una practicidad empírica, principio de una racionalidad que coincide con la idea de la *simplicitas.* En pleno siglo XVIII surge una polémica entre Piranesi y Mariette, similar a la más reciente acerca de la concepción de la "decoración" en Wright y en el racionalismo: Wright considera que el "ornamento" es la terminación necesaria de la forma plástica; de la misma manera, Piranesi afirmaba que lo que veíamos era la estructura clásica *con* los "ornamentos".

¿Qué relación existe entre rococó y neoclasicismo?

El rococó, al determinar una disolución total del espacio constructivo y al concentrar el interés sobre los objetos arquitectónicos, hizo posible la trasformación rápida de la morfología y tipología de las formas arquitectónicas; fue suficiente con que Watteau[62] modificara radicalmente la concepción artística para que cambiara todo el ámbito formal de la Francia de principios del 700. Esto determinó una diferencia entre espacio interior y espacio exterior: el exterior de la arquitectura del 700, del rococó, es más bien severo en sus líneas, mientras que en el interior percibimos un cambio estilístico; la composición arquitectónica subordinada a las funciones en sentido utilitario, admite estos cambios de ritmo, más aún, los exige.

A veces el arte neoclásico asume la importancia de un estilo general absoluto que tiende a asociar la composición exterior y la interior; esto ocurre cuando, con el neoclasicismo, la sociabilidad se trasforma

en un estilo político. Antes que en Francia, se observa en Piamonte, donde, a mitad del 700, Alfieri es ya un neoclásico con un ideal moral. Luego se trasforma en el estilo representativo de la Revolución Francesa y, posteriormente, del Imperio (Ledoux en Francia, Schinkel en Alemania). La arquitectura tiene ahora contenidos ideológicos, separados de los contenidos naturalistas cognoscitivos del 500; un contenido naturalista de la forma arquitectónica era posible mientras a la naturaleza se le atribuía un valor de revelación de la verdad divina; pero cuando se supera esta concepción y se llega a otorgar un significado social y político a las formas, el metro del espacio naturalista ya no sirve más para medir. Pero, de todos modos, estas formas todavía existen y conservan un contenido, y se trasforman en determinantes de un espacio existencial, un espacio que Francastel denomina "social".

La arquitectura moderna nos da las formas de un espacio entendido socialmente —me refiero a la arquitectura de fines del siglo XVII en adelante— porque corresponde a la formación de los grandes Estados, de las ciudades capitales. En efecto, el calificativo *moderno,* usado por primera vez por Bellori, en 1672, se aplica a un arte que tiene conciencia de que no está vinculado con una verdad estable (la naturaleza), sino con un desarrollo histórico; y aunque subsista en algunos artistas (neoclásicos) la idea de hacer un arte fuera del tiempo para afirmar los valores eternos, se debe tener en cuenta que estos valores tuvieron su importancia en el momento en que se formulaban, pero luego fueron olvidados (por ejemplo con la Revolución Francesa, con Napoleón, etcétera).

El clasicismo francés del 600 es distinto del neoclasicismo en razón de las diversas condiciones históricas: este último se desarrolla en gran parte después del descubrimiento de Herculano, de Pompeya y de la antigüedad egipcia; el clasicismo del 600, en cambio, es una literatura arquitectónica, una cultura figurativa que se inserta en una cultura literaria sin tener cerca la presencia del monumento histórico.

Lección X
Hacia la fenomenización del espacio

Resumiendo lo expresado anteriormente, podemos decir que en esa corriente de la arquitectura que se llama rococó aparecen dos hechos que son esencialmente importantes: la disolución de toda estructura espacial fijada en una tipología distributiva, y la búsqueda de definiciones formales aisladas, llevadas nuevamente —según el convencionalismo histórico de la época— al arte clásico. Resulta claro que el neoclasicismo, en su intento de reintegrar de manera precisa las formas de la arquitectura clásica, no podía dejar de volver a valorizar lo que llamamos el "objeto arquitectónico", objeto que puede ser el edificio como un todo y también cada una de sus partes: columnas, frisos, etcétera. Es justamente en el neoclasicismo donde se determina esta idea del "objeto arquitectónico" como elemento que sirve a la composición y es independiente de toda función de representatividad espacial. La arquitectura neoclásica, ya sea en Italia, en Francia o en Alemania tiene funciones representativas, pero referidas exclusivamente al mundo social. No se da en la cultura arquitectónica de ese período un aspecto espacial: basta pensar en las soluciones urbanísticas de un Valladier, en Roma, o de un Cagnola. Empero, vemos que en ellas el edificio actúa siempre con una función marginal, como telón de fondo, como objeto ubicado para adornar un espacio preconstituido. La obra importante se sitúa entonces en los conjuntos urbanos como un particular "objeto cívico", de la misma manera que ciertos templetes seudo-orientales o

seudo-antiguos se ubicaban en los jardines ingleses del 700 como objetos seudo-rústicos.

No me detendré en el siglo XIX por una serie de razones[63]: ante todo porque la arquitectura de este siglo es en toda Europa una arquitectura en crisis. Tratar de entenderla como un eslabón esencial en el desarrollo histórico de este arte es un error, también por una precisa razón histórica: la arquitectura moderna nació contraponiéndose a la arquitectura del siglo XIX, nació como una crítica destructiva de la misma. Desde luego, es posible encontrar en ese período algunos aspectos o algunas obras de real importancia, sobre todo si nos referimos, no a la arquitectura civil u oficial, sino a la arquitectura industrial o técnica. Además, en el siglo XIX, justamente después del academismo del neoclasicismo, al que sigue un academismo romántico, los grandes problemas no son ya propuestos por la arquitectura. La única función real que la arquitectura desempeñó entonces fue la de ser un arte representativo. Pero esta función representativa pierde toda importancia, desde fines del siglo pasado, ante la aparición de nuevos intereses que ya no son los de una burocracia dominante y ante la formación de nuevas clase sociales. Mientras tanto, se desarrolla el "problema del espacio" en este y en muchos otros campos, de manera que cuando la arquitectura vuelve a proponer problemas sociales concretos, y no solamente de "revivals", nos encontramos con una experiencia espacial muy compleja.

Los componentes del concepto de espacio son siempre numerosos. Cuando hablamos de Bramante o de Bernini y de su idea del espacio, pensamos, es obvio, en su realización concreta, en la idea que Bramante deduce de una tradición cultural; pero es evidente que en la concepción espacial de Bramante confluyen también una cantidad de experiencias de distinta naturaleza, colectivas o individuales (las colectivas han sido estudiadas por Francastel, quien ha citado, por ejemplo, el componente "espectáculo"[64]). Pero es igualmente claro que por lo menos desde fines del 500 en adelante, ha sido fundamental la contribución de las ciencias positivas; si en el barroco o en el rococó asistimos en primer lugar a una dilatación, en segundo lugar a una disolución y en tercer lugar a una "atomización" del concepto de espacio, es indudable que esto no sucede independientemente de las ideas de espacio que son contemporáneamente elaboradas por la ciencia; observando una obra

de Bramante o de Guarini no hay duda de que la arquitectura de Bramante es todavía la arquitectura de un hombre que cree en el sistema tolomeico, y la arquitectura de Guarini es ya la de un copernicano.

Estos factores no pueden omitirse puesto que tienen un carácter científico, de la misma manera que no se pueden omitir problemas de carácter social, sobre todo desde que se empieza a tomar interés por el mundo social y a considerarlo como un "problema". Desde luego, en el 500, en el tiempo de Bramante, la cuestión de la vivienda se refiere solamente al problema de la habitación del soberano, del príncipe o del señor; la vivienda del pueblo no tiene ninguna importancia para el rey o para quien rije el Estado, de tal manera que los estudios para la estructura de la ciudad, que empiezan a aparecer entre el 400 y 500, son de carácter utópico y a veces no alcanzamos a distinguir el interés real y propiamente urbanístico de un Alberti o de un Filarete, o del urbanismo abstracto de los utopistas políticos de fines del 500.

Pero en el 600 el pueblo comienza a cobrar importancia, a ser el agente de una producción, y comienza a determinarse la idea de una función productiva de la ciudad. Durante el Renacimiento esta idea había sido parcialmente dejada de lado, mientras que en las ciudades románicas y góticas era muy clara la concepción de una función productiva del núcleo urbano. De todos modos, en el 600 el problema de la vida y del movimiento de las masas se hace muy importante; además la ciencia, particularmente en su rama física y mecánica, elabora conceptos que influyen y determinan el concepto del espacio; de modo que los arquitectos de fines del 600 y del 700 se ven obligados a manejar ideas y contenidos espaciales que pertenecen solamente al mundo exterior, objetivo.

De la misma manera no pueden dejar de tener en cuenta problemas de carácter social que se han ido suscitando; si se solicita una solución urbanística, y por lo tanto arquitectónica, para un problema de habitación urbana, el arquitecto sin duda tratará de hacer una obra original en la medida en que enfoque de modo personal ese problema objetivo, pero el problema objetivo existe y no se puede eliminar. No debemos creer que la originalidad, la individualidad del hecho artístico consiste en abstraerse del mundo exterior; la originalidad de cada uno de nosotros como individuos es nuestra manera personal de *estar* en el mundo y no en la manera de *abstraernos* del mundo. Este carácter necesario

de la relación del individuo con toda la esfera cultural e histórica es, en nuestro siglo, algo absolutamente consciente. Probablemente Bramante o Alberti también eran conscientes de que al concebir un edificio tenían en cuenta factores sociales, patrimonios científicos, etcétera, pero probablemente no lo consideraban un problema; es claro que Brunelleschi o Alberti, antes de establecer que un determinado peso fuera llevado a una altura dada, tenían en cuenta que la técnica contemporánea o sus propias soluciones técnicas permitieran hacerlo. Observemos por ejemplo los dibujos de Brunelleschi en los cuales se muestra cómo debía realizarse el trasporte de materiales para la cúpula de Santa Maria del Fiore; esos métodos representan un progreso real de la ciencia mecánica que se cumplió a través de la arquitectura, puesto que una y otra se movían todavía en el mismo ámbito.

En el siglo XIX la arquitectura abandona toda verdadera problemática espacial, pero esta problemática sigue desarrollándose en otros campos que el arquitecto deberá tener en cuenta en el momento oportuno. Por eso, cuando consideramos el espacio de la arquitectura moderna no podemos prescindir de los datos de orden espacial, o por lo menos que interesan al orden espacial, elaborados y propuestos por un conjunto cultural extremadamente diferenciado y con el cual el arquitecto tiene que trabajar. Esto significa que cuando consideramos la concepción espacial en la arquitectura moderna, ya no podemos decir con seguridad que el concepto del espacio en la arquitectura de Wright, o de Le Corbusier, o de Gropius, o de Aalto, sea "el concepto del espacio de nuestro tiempo"; mientras que con una notable aproximación podríamos afirmar que el concepto espacial de Brunelleschi es "el concepto del espacio de principios del 400". Ya hemos dicho, además, que de la "manera de construcción" de la arquitectura dependía la "manera de representación pictórica" de la profundidad, y hasta la manera de relevamiento cartográfico, de medida de distancias, etcétera. Llegando al plano anecdótico podríamos incluso recordar que cuando Brunelleschi creó su método de perspectiva se afirmó —sobre todo en el círculo eclesiástico florentino— que por fin se había logrado medir la amplitud del infierno. Esto demuestra que el espacio definido por la arquitectura se identificaba con el espacio en su totalidad.

Hoy no ocurre lo mismo; hoy no podemos pretender que el espacio de la arquitectura de Wright equivalga perfectamente al de la física

o la astronomía de nuestro tiempo, ni al que nosotros, como hombres modernos, intuimos a través de estas ciencias. Pero entonces, ¿el deber o la finalidad del artista moderno es todavía la configuración de un espacio total, como se proponían un Brunelleschi o un Bramante? No exactamente, puesto que hoy el artista sabe que el alcance de su obra tiene una delimitación técnica, en un mundo de especializaciones técnicas. El artista ya no tiene ni se atribuye esa función central dominante que se le reconocía en la cultura del 400 y del 500. El artista ya no es un semidiós. Convenzámonos de que su papel es análogo al del ingeniero, el químico o el médico; trabaja en el ámbito de una especialización, y si intenta excederlo terminará seguramente haciendo un pésimo arte. El artista que como tal se sienta espectador o juez del mundo, hará mala arquitectura, mala pintura o mala escultura. ¿Cuál es entonces su especialización real? Ni la "producción de cuadros", ni la "producción de casas", ni la "producción de esculturas": la verdadera especialización del artista, desde mediados del siglo XIX, es la "visión", el mundo de las formas sensibles; el artista se ha trasformado en el científico de las formas visibles, y su proceder no tiene ya nada de misterioso.

Los primeros en comprenderlo fueron los mayores artistas del siglo XIX, los impresionistas franceses, que definieron el arte como "ciencia de la visión". Naturalmente que esta "ciencia de la visión" se inserta en una concepción del individuo, de la mente del individuo y de la condición histórica del individuo, para la cual es más importante "cómo" se ve, que ver las cosas "como son" (no sabemos "cómo son"). Si quiero que mi mente sea libre —y el siglo XIX afirmó el valor de la libertad— debo razonar independientemente de todo prejuicio político, religioso, etcétera, y necesito estar seguro de la autenticidad de los datos sobre los cuales me baso. Esta es la razón por la cual se acoge un arte que, desde 1870 en adelante, se funda en el análisis de la visión, un arte pronto a aceptar los valores de las sensaciones y percepciones; y que además tiende a demostrar que estos valores están ligados a valores ideológicos de máxima relevancia. Picasso no pinta Guernica para presentar el contenido histórico de experiencias realizadas en el mundo de la visión, sino para demostrar qué explosión, qué destrucción se produce en el mundo de nuestra experiencia, incluso en el plano

perceptivo, cuando ocurre en el ámbito humano un escándalo moral semejante al bombardeo fascista de la ciudad vascongada.

Análogamente, el arquitecto ya no tiende hacia la "construcción del espacio", sino a la "fenomenización del espacio"[65]. En ambos casos hemos usado la palabra "espacio", pero con significados diferentes. En el primer caso no es *realmente* la extensión ilimitada de la creación, sino la representación que de ella se da la mente humana; de tal manera que los últimos filósofos escolásticos del 400 pudieron decir: "Dios no ha creado el espacio, Dios ha creado las cosas, luego el hombre ha concebido el espacio para explicarse la relación entre las cosas; el espacio no es algo inicial, primordial, el espacio es pensamiento humano". En el segundo caso la palabra designa la extensión ilimitada del mundo, con toda la serie de hechos que tienen lugar en ella, y que encuentra su fenomenización en la obra de arte en general y en la obra arquitectónica en particular.

Pero evidentemente esta fenomenización no puede ser total; si yo pienso los fenómenos concretamente, resulta claro que no puedo pensarlos en su totalidad, o sea que, usando términos aristotélicos, puedo pensar "el caballo" en abstracto, lo que los escolásticos del Renacimiento llamaban la "caballinidad", pero no puedo pensar la serie infinita de caballos concretos —pasados, presentes y futuros— de los cuales se abstrae la idea general de caballo. Así, si quiero fenomenizar, representar el espacio, puedo hacerlo a través de un esquema, pero si mi cultura me lleva a rechazar el esquema, me es imposible representar la extensión del universo con la totalidad de sus fenómenos, aparte de que ya no se trataría de una representación, sino de la realidad misma.

Entonces ¿qué es lo que se fenomeniza? Se fenomeniza lo que Galileo llamaba "la pequeña verdad", y que decía preferir a una gran mentira. La pequeña verdad se refiere a hechos, lugares y momentos limitados, y en términos de pensamiento se trasforma en una delimitación espacio-temporal. Y el espacio, ¿en qué se trasforma? En el dato de una condición de mi existencia, de la misma manera que el tiempo, e inseparablemente del tiempo; y no se puede no fenomenizar, porque justamente mi existencia es ya un fenómeno y se realiza en el mundo de los fenómenos. El fenómeno claro es la obra de arte, el fenómeno no claro es otra cosa, es una determinación no intencionada por la cual nosotros, por ejemplo, en este momento estamos aquí y nos

hablamos, siendo cada uno un "fenómeno" para los demás; y así cumplimos una función sin que nadie se proponga el conocimiento ontológico del otro.

Cuando la filosofía moderna señala el problema del espacio ya no como el problema de la estructura del universo, sino como el de la condición de la existencia, este espacio no tiene más una construcción sistemática; pero por otra parte posee necesariamente un centro; este centro soy yo, es cada uno de nosotros. Tal concepción del espacio ha sido claramente expresada por Heidegger justamente en *Sein und Zeit* (*Ser y Tiempo*)[66]; allí Heidegger no considera el espacio como estructura, sino que habla de "lejanía", "vecindad", "continuidad", etcétera. Por ejemplo —dice—, en este momento estoy escribiendo, tengo aquí un tintero y cada tanto mi mano va hacia él; cumplo así un acto espacial, que implica la conciencia de la distancia que existe entre el tintero y yo; pero lo que más me interesa es que realizo este gesto realmente y no realizo otro; esto no establece entre el objeto y mi persona una relación métrica de tipo perspéctico, según el sentido renacentista; este objeto está a cierta distancia, en cierta dirección y esto es suficiente para mí, no trato de saber otra cosa. Además no sólo necesito del tintero, sino también del cenicero, que está en otro punto y en otra dirección; pero en el centro de todas las direcciones múltiples quedo yo cumpliendo una determinada acción, luego *yo* soy el centro de todo esto, no "yo" como ser universal, no "yo" como individuo absoluto, no "yo" como abstracción, sino "yo" en mi realidad psicofísica. Así, el espacio que puedo fenomenizar conscientemente (al contrario de lo que sucedía en los gestos anteriores, que no son precisamente inconscientes, pero que están dentro del orden del hábito de la existencia y no de los valores) es aquello que *veo*, pero también aquello que *sé* del espacio. Por lo tanto, el espacio resulta determinado por ese punto del "aquí, ahora" en virtud de que pienso que la claridad fenoménica de mi "estar aquí ahora", de mi "existir", tiene un valor que no está absolutamente limitado a un instante de mi estar aquí. Yo "estoy aquí ahora", pero en ello está implícita una memoria de mi "haber estado", y una intención de "mi estar" en otras condiciones de espacio y de tiempo. Yo estoy aquí ahora, pero no puedo prescindir de mi "haber estado antes y en otro lugar", de lo cual también tengo conciencia.

Esto explica por qué el espacio moderno es un espacio dimensional y direccional, en oposición al espacio renacentista, que es proporcional y simétrico.

Frank Lloyd Wright

En 1905, año de la famosa Robie House, la concepción de Wright está netamente adelantada con respecto al espacio definido por la ciencia y el pensamiento filosófico de la época. Husserl [67] todavía no había escrito sus ideas sobre el tema (que, de todas maneras, sólo han sido parcialmente publicadas); y si bien Bergson había escrito cosas muy importantes [68] en 1909, seguramente Wright no las conocía. No obstante, el espacio que se fenomeniza en esta arquitectura de Wright es absolutamente asistemático y claramente direccional. O sea que en él existen puntos generadores, que por lo general no son centrales, pues cuando tengo conciencia de mi estar en el mundo y la expreso fenomenizándola en una forma espacial, al mismo tiempo tengo conciencia de mi "no estar en posición central" con respecto al mundo, sino en posición periférica; y esta posición se torna en ese momento en una posición central, porque cada punto de la extensión, en el momento en que emerge y se fenomeniza, es, si no un punto central, una de las infinitas posibilidades de centralidad de una dimensión ilimitada.

En la Robie House los elementos de generación espacial son evidentes: por ejemplo, un elemento vertical de la estructura es una generatriz que coordina todos los desarrollos espaciales de esta arquitectura; esta generatriz no puede ser una línea abstracta, es un objeto, una realidad, un hecho concreto que tiene su definición plástica. De esta manera podemos aceptar también lo que Wright nos dice sobre el valor cósmico de la horizontal y de la vertical. Todo esto es muy distinto de la inmaterialidad de un plano perspéctico de Brunelleschi; la arquitectura de Wright no es una representación del espacio, es un objeto que *realiza prácticamente* el espacio; y en ella el valor del objeto es absolutamente fundamental, al punto de que podemos ver cómo se acentúa a medida que el artista evoluciona. Y lo vemos acentuarse más aún cuando en su cultura intervienen hechos que lo llevan a una concepción, por cierto realista (y no me refiero a la limitación de la

naturaleza), de que una casa debe ser una casa, esto es, debe ser el "objeto casa". Podemos interpretar toda la arquitectura de Wright en función de esta eliminación del plano abstracto de la representación y de la identificación de la forma plástica como un objeto real, con algo que es absolutamente tangible. He aquí la razón por la cual Wright rechaza la palabra espacio y afirma que la tercera dimensión es nada más que profundidad; es decir que su arquitectura se traduce en términos fenomenológicos, en términos de una profundidad que se concreta en una saliente material.

Podríamos decir, según la terminología de Husserl, que Wright no da un juicio sobre la estructura o la articulación del espacio, sino que la acepta fenomenológicamente en su valor de profundidad (o de lo opuesto a lo profundo, que es lo saliente), y en sus características de penetrabilidad y de no-penetrabilidad. La claridad de sus formas da a su fenomenización un valor bien preciso y definido, y aquélla se debe precisamente al hecho de que él lleva hasta sus últimas consecuencias la contraposición de estos valores (de la profundidad y de la no-profundidad, o volumen, o masa). Toda su arquitectura puede explicarse como una relación equilibrada entre la extrema profundidad y la densidad de la masa o del volumen. Esta extremada densidad llega también a expresarse en términos geométricos —en la mayor parte de los casos, no siempre—, puesto que Wright asume las formas y las líneas geométricas como carácter propio de la civilización, es decir, de la experiencia histórica que, para él, prolonga el ámbito de la naturaleza.

Una casa como ésta, tipológicamente hablando, está relacionada con la casa privada estadounidense de la época, sólo que aquí todo ha sido llevado al extremo: la línea horizontal del techo se prolonga más allá de toda proporcionalidad, es decir que el equilibrio con respecto a las líneas verticales ha sido desbordado y todos los elementos direccionales llegan al límite máximo permitido por la generatriz plástica que ya hemos observado.

En el Hotel Imperial de Tokio, a través de su experiencia de la arquitectura del módulo, y por lo tanto del no-límite espacial, Wright llega a pensar su obra como una continua intersección de planos plásticos, en la cual lo que cuenta es verdaderamente la línea generadora como posibilidad de emisión de múltiples direcciones. Su búsqueda

del caso límite, del caso extremo, y de la forma como fenomenización extremadamente clara de la dimensión del espacio, lo lleva a lograr, sobre todo, efectos de perpendicularidad; pero veremos cómo poco a poco también se aleja de ellos, sin renunciar ni a la claridad fenoménica de la forma, ni a la fenomenización espacial de la situación ambiental, ni a los valores extremos que alcanza independientemente de aquella contraposición todavía lógica, heredada del pensamiento lógico de la cultura europea.

Cuando construye la Casa de la Cascada en el año 1936, Wright tiene ya amplio conocimiento de aportaciones europeas que él mismo había contribuido a determinar. Está fuera de duda que aquí hay elementos de la poética de *De Stijl,* que a su vez había nacido luego de las primeras búsquedas formales de Wright. La composición en este caso juega con volúmenes geométricos claramente definidos, con paralelepípedos; pero vemos también que esta composición ha sido llevada más allá de todo equilibrio proporcional: es que Wright quiere, justamente, que estas formas representen el movimiento, que es lo contrario del equilibrio estático. Si consideramos cualquiera de las masas —por ejemplo, uno de los grandes miembros verticales— vemos que ha sido llevada hasta un extremo en el que cesa de ser un volumen de cemento y se torna un volumen de luz. Es decir que la obra posee, con respecto al ambiente, una capacidad tal de absorción y de concreción formal que lo que es interior ya no puede valorizarse según medidas espaciales, sino que también es verdaderamente "ambiente" y como tal vale.

Porque, entendámonos, un árbol, o un conjunto de árboles, puede tener para mí un valor independiente de su existir en el espacio y de su realizar una imagen o representación espacial.. En los cuadros del 400 los árboles están alineados en perspectiva; su función es simplemente la de proporcionar gradaciones de distancia y de intervalos, de la misma manera que las columnas de la nave de una iglesia. Pero este árbol tiene, de acuerdo con la concepción fundamentalmente existencial de Wright, una función por completo diferente: es algo que da sombra, que proporciona fresco, que es agradable de ver, que representa para mí una existencia autónoma y distinta de la mía, con la que yo puedo tener una relación, de la misma manera que entre nosotros, que estamos reunidos en este salón, existe en este momento

una relación que no es precisamente la de que todos sirvamos para definir el espacio perspéctico de este ámbito.

Uno de los principales valores de la arquitectura de Wright consiste en que sus obras se plantean verdaderamente como "fenómenos" de espacio, pero manteniendo plenamente la diversidad de los objetos naturales que las rodean. En otras palabras, si Wright ha construido esta arquitectura en este bosque y sobre esta cascada, no ha procedido como Bernini, que utilizó, en la Fuente de los Ríos, la misma cascada como elemento arquitectónico; aquí Wright ha querido diferenciar netamente la forma arquitectónica, forma espacial, de lo "no-arquitectónico", de lo "no-espacial", del carácter plenamente "natural" de los objetos que la rodean. Por esta razón, para mí nada es más absurdo que afirmar que la arquitectura de Wright es naturalista. Por el contrario, es una arquitectura que busca el contacto y la relación con la naturaleza para definir, en primer lugar, la radical diferencia de las formas arquitectónicas con respecto a las naturales, la disparidad existente entre el objeto arquitectónico y el objeto natural, entre el espacio plásticamente realizado (que se concreta en lo que él llamaba la "integridad plástica") y la uniformidad del ambiente. En segundo lugar define también la relación entre ambos términos, relación por la cual la forma arquitectónica refleja, sí, la existencia en el mundo, pero representa sobre todo el *valor* de esta existencia.

En la Casa Phoenix de Arizona se hace evidente que Wright llega cada vez más a la identificación de la "invención" formal, a la que está muy ligado, con la fenomenización de la condición particular del ambiente, o sea con lo que podríamos llamar la "espacialización" de una extensión ambiental. Si existe una arquitectura que tiende a "espacializar" continuamente, que identifica toda actividad del hombre que vive civilmente en la realidad, con un continuo "espacializar", ésta es realmente la arquitectura de Wright.

En otra obra, la torre de la fábrica Johnson, vemos una vez más cómo Wright tiende siempre, en su concepción netamente fenomenológica, al "objeto" constructivo, al "objeto" arquitectónico. Un rascacielo de Mies es una organización de pisos que podría ampliarse modularmente según las tres dimensiones. Es una arquitectura que tiende no a ser "objeto", sino medida espacial; mientras que lo que hace actual la arquitectura de Wright —y que representa el hecho más actual de la

arquitectura moderna— es que en Wright también el módulo —y aquí es evidente que estamos frente a una composición modulada—, también el "módulo", decíamos, es fenómeno, es "objeto". Wright ha sido tal vez el único que comprendió plenamente en su campo lo que Husserl comprendió en el campo filosófico cuando enunció: "mi pensamiento es un pensamiento que piensa el fenómeno, pero mi pensamiento, cuando yo lo pienso aquí y ahora, *es,* también él, un fenómeno".

En algunas obras de Wright la objetivación del fenómeno es menos radical; pero lo importante es que aun en estos casos la concepción del espacio es siempre inseparable de la concepción de la forma plástica: el espacio no se piensa abstractamente, es algo que se construye materialmente. Esto se puede ver, por ejemplo, en la Price Tower, que es indudablemente una de las obras de Wright más cercana al sentir de algunos artistas europeos, como, por ejemplo, Mies. También es notorio en la que yo considero una de las obras menos logradas de Wright, el Museo Guggenheim, en el cual, no obstante, me parece importante su inserción en la alineación urbana, que demuestra claramente cómo el autor entiende la relación con el ambiente: ella es, al mismo tiempo, resumen y contraposición. Resumen, en el movimiento en espiral, como pivote de convergencia de la alineación de la calle y del desplazamiento del tránsito; contraposición, por la fenomenización práctica del espacio, frente a las condiciones ambientales que Wright no considera como hechos espaciales.

Preguntas

¿Cómo puede interpretarse el clasicismo francés?

He hablado de un carácter *extra-histórico* o *supra-histórico,* más que *anti-histórico,* con respecto a este tema, porque en la consideración del arte antiguo el clasicismo francés tiende a realizarse independientemente de una actitud histórica, puesto que toma un aspecto más bien teorizante que de interpretación histórica. ¿Cómo se concilia esto con

las exigencias sociales (o sea con la adhesión a una función traducida prácticamente en la planta libre, en un movimiento muy abierto de volúmenes)? Por un lado, existía una tradición cultural esencialmente empírica que conducía a la planta libre, en la cual se refleja la experiencia tradicional del 400 y del 500. La subordinación a las necesidades prácticas puede considerarse como actitud histórica o historicista sólo a partir del romanticismo.

Debemos tener en cuenta que, en el 600, la concepción de la historia es distinta de la que tenemos hoy: para aquélla, el presente no *es* ni *hace* historia, no es más que una exigencia práctica, e historia es solamente el pasado. Pero en el clasicismo francés estos dos pensamientos pueden coexistir, porque al realismo del planteo práctico corresponde la abstracción del planteo histórico. Al calificar esta actitud de *ahistórica,* me refería a que ella consideraba la antigüedad como *norma* y no como *experiencia* histórica real, concreta. El clasicismo francés enfrenta la antigüedad con un criterio semejante al de los escritores humanistas franceses que consideraban a los clásicos como ejemplos para analizar y extraer preceptos, y que con tal fin llevaban a cabo agudas investigaciones filológicas. Un autor como Rabelais ironiza a veces sobre su presente, pero su estilo es clásico y está lleno de citas clásicas. Este estilo clásico no influye sobre el contenido, sino que toma el carácter de una estructura que se superpone al contenido. Lo mismo ocurre con la arquitectura: existe una disociación entre forma y contenido; en tanto el esfuerzo de los teóricos italianos, en todo lo referente al orden clásico, tendía a la organización de los órdenes en el edificio, para obtener una relación recíproca entre los elementos clásicos y la representación del espacio, esto no sucede en la arquitectura francesa, en la cual la sucesión de los órdenes raramente tiene una significación espacial; la definición del espacio está dada en cambio por una planimetría muy poco influenciada por la tipología clásica, y que no tiende a realizar ideas de espacio clásico. Las formas clásicas, separadas del espacio clásico, pueden distribuirse libremente según su puro valor ornamental.

Si el artista contemporáneo asume el carácter de especialista de la visión, ¿por qué usted mismo, en su exposición, no se expresa en términos de valores visuales?

He dicho que la arquitectura de hoy ya no es un arte figurativo que resume todos los conocimientos del mundo, y que por eso el arquitecto es un especialista de la visión. ¿Significa esto que la arquitectura moderna es solamente formalista? En la cultura moderna el valor de la visión es sin duda distinto de los otros, y puede ser objeto de un tratamiento especial. Pero el dato visual tiene en la conciencia contemporánea una configuración teóricamente definida en forma más clara que en el pasado; a través de él se fenomeniza toda una concepción del mundo: la visión no es un aspecto colateral, es el fenomenizarse mismo de la realidad. Podemos considerar el conocimiento desde un punto de vista no fenoménico, pero de todas maneras damos a la visión gran importancia porque pensamos que, como fenómeno, constituye una unidad, una totalidad.

No estamos ya en la condición del hombre del Renacimiento, que consideraba que la visión, siendo un hecho sensorial, era necesariamente engañosa. Nuestro objetivo es reconocer en el fenómeno un valor pleno de *totalidad*; siempre es posible remontarse de hechos visuales a hechos conceptuales; y ésta es la función y el deber de la *crítica*. El deber del artista es el de fenomenizar el estado de la conciencia actual, y lo hace con valores visuales, que no tienen ninguna referencia simbólica (por ejemplo el Museo Guggenheim). Este hecho formal que el artista determina existe en un mundo social. Pero el crítico no es el artista, es un "especialista del público", de la sociedad, y tiene la función de traducir los hechos de la visión en términos que interesen a ese mundo social, o sea que debe poder expresar esos hechos de manera tal que sean entendidos por la sociedad. Así, el crítico debe interpretar socialmente la obra del artista, expresarla a través de conceptos, debe explicar que las formas de Wright o de Mies realizan visualmente pensamientos análogos, integradores y complementarios de los que conocemos a través de la filosofía, de la ciencia, etcétera. Solamente este proceso permite demostrar que los hechos artísticos tienen un valor real en el mundo. El deber del crítico es formular un *juicio* de importancia para la historia. Soy contrario a la crítica realista de tipo

crociano, tan difundida en Italia; el crítico no puede pretender llegar a un *juicio absoluto,* sino dar una explicación de valor histórico. Yo no puedo decir absolutamente: esto *es* arte y esto *no es* arte. La obra de arte no es la solución de un problema, sino que constituye en sí misma un problema. El hecho de que Gropius o Wright hayan logrado un cierto valor de *función* me aclara la importancia y la influencia moral que ese valor tiene para ellos.

Mi intención era precisar los contenidos espaciales determinados por las formas, o deducibles a partir de ellas. Al examinar a Wright, por ejemplo, trataba de explicar los pensamientos implícitos en su obra; esto me obligaba a explicar también la función y las consecuencias que pueden tener en la cultura los conceptos espaciales deducibles de una forma: así, la fenomenización vale como una *perspectiva* del conocimiento real. Un *método* es una forma parcial de conocimiento y no proporciona nunca el conocimiento en su totalidad; con el nuestro nos proponemos alcanzar analogías, si no identidades, entre los diversos procesos creativos. En el Renacimiento la base de la analogía era la. lógica aristotélica, cuyos principios se consideraban aplicables a todos los procesos de la mente humana, ya fueran de carácter filosófico, artístico, etcétera: el funcionamiento unitario de la mente era siempre lógico, aunque sus fines fueran diversos. Hoy tendemos a una progresiva eliminación de la lógica formal y a un desarrollo de los procesos de intuición, que no son imprecisos sino exactos, reconocibles en su desarrollo y en su estructura. Este nuevo panorama no representa una degradación de la ciencia, sino un ángulo de visión más amplio. Podemos decir que nuestro concepto del espacio corresponde en gran parte a nuestra experiencia: nos limitamos, en términos conceptuales, a los datos formales de la arquitectura. Elegimos para la explicación de la historia aquellas obras que nos parecen fundamentalmente más problemáticas; no sucede, como podría creerse, que de dos obras una me parezca más interesante por su contenido o por su forma, sino que la considero artísticamente importante cuando posee un contenido conceptual ideológico más profundo y amplio.

Recuerdo en este sentido la afirmación de S. Anselmo: "Yo pienso el infinito de Dios, ¿qué puedo pensar que sea más grande? Esta misma infinitud". Ahora bien, la importancia que atribuimos a una obra está siempre en relación con la exigencia actual, que es lo que nosotros

camente en el siglo XIX, y como oposición de este estilo unitario a la pluralidad de estilos. Se trata de un movimiento que tiene valor no sólo en el campo limitado de los fenómenos figurativos del arte, sino también en el campo general de la existencia; el *Art Nouveau* intenta, a través del arte, imponer un carácter, un ritmo, e incluso un desarrollo metodológico preciso a toda la existencia humana. Es inútil recordar aquí a todos los defensores de esta posición. Lo importante es señalar que en ese período se establece la idea de que la arquitectura puede no sólo influenciar el "modo" de existencia, sino también *determinarlo*. Además, el *Art Nouveau* tiene una intención netamente modernista, en contraposición con la típicamente histórica o seudohistórica del eclecticismo del siglo XIX. Es decir, que se propone la utilización de todos los procedimientos y de todos los nuevos materiales que la ciencia y la técnica modernas ponen a disposición del arquitecto. Por otro lado manifiesta que no puede haber separación entre la arquitectura y la producción dirigida a realizar e influenciar las costumbres de una época; en otras palabras: el *Art Nouveau* se plantea como el "estilo de la época", con una amplitud indudablemente mayor que la que caracterizó a otros "estilos de época", como el rococó, o incluso el neoclásico. Porque ahora todos los sectores de la sociedad y no sólo algunas clases privilegiadas se consideran activos, creadores y destinatarios dignos del producto estético.

Es sabido que el *Art Nouveau* se resolvió finalmente en un estilo decorativo, conforme a las premisas teóricas fijadas en gran parte por Ruskin, para quien el "ornamento" era una necesidad arquitectónica. Justamente sobre este punto se produce la polémica, a fines del siglo XIX y principios del XX, llevada adelante sobre todo por Adolf Loos, quien postula la eliminación total del ornamento y la reducción de la forma arquitectónica a las exigencias prácticas, entendiendo por tales la técnica constructiva y toda otra necesidad de orden funcional a la que deba obedecer la arquitectura. Esta es una cuestión muy delicada: por una parte en el ornamento puede advertirse un factor negativo, es decir, una especie de super-estructura con respecto a la funcionalidad técnica y práctica de la arquitectura; pero por otra parte también existe un factor positivo, porque el ornamento cuida el aspecto final, o sea el aspecto visual de la forma arquitectónica.

El desarrollo de la arquitectura moderna gira también en torno de

un movimiento de carácter estético y teórico-filosófico —representado sobre todo por la teoría de la "pura visibilidad" de Fiedler—, que plantea la relación dialéctica entre el "ornamento", el "visualismo", el "decorativismo", el "esteticismo" sensible de la forma y la idea de valor estético implícito en la proporcionalidad y en las relaciones métricas, más que en la forma visible. En esta oposición se refleja todavía la vieja antítesis estética de origen platónico y aristotélico. Nos encontramos aquí frente a dos posiciones que tienden a dirigirse mutuamente. Una concibe el valor de la forma como algo que escapa a la percepción inmediata, de tal manera que postula una estructura inmaterial y liviana, lo menos evidente y plástica que sea posible, en tanto pretende que la forma se adhiera al concepto, que no sea más que la formulación de un concepto espacial. La otra, en cambio, tiende a la fenomenización, a poner en evidencia que cualquier manifestación de un concepto sólo puede vertirse a través de valores de percepción, y que por lo tanto la forma arquitectónica debe conseguir una fenomenización concreta y no una abstracta delineación espacial.

Pero, en los hechos, estas dos corrientes no se oponen, sino que coexisten casi siempre en la actividad del mismo artista, de la misma manera que coexisten, por ejemplo, en la pintura de Mondrian. ¿Qué busca Mondrian? Trata de realizar el valor conceptual de la percepción espacial. En otros términos, lo que interesa a estos artistas —y también a todas las corrientes de pensamiento que se plantean el problema de la percepción— es demostrar que la percepción en sí misma tiene un valor cognoscitivo; o sea, que no es un simple dato que debe ser sucesivamente elaborado por el intelecto. La percepción, como tal, es ya un valor conceptual, y posee una estructura y un orden que no pueden ser otros que los del intelecto humano. Por ello es importante llegar, usando una fenomenología que se remonta a Leibniz, a percepciones claras y distintas del mundo exterior: debemos por lo tanto traducir inmediatamente en términos de espacio, es decir en términos de concepto, las apariencias naturales, los datos inmediatos de la sensación y de la percepción.

Mondrian trata de reducir todas las posibles variantes cromáticas a los colores fundamentales; es evidente que tal reducción en una determinada situación perceptiva, en un *hic et nunc* perceptivo, implica una capacidad de variación en el orden cuantitativo y cualitativo de

estos colores esenciales. Es por ello que Mondrian, en cada uno de sus cuadros, trata de componer estos colores fundamentales de manera de obtener una visión simultánea y constructiva del espacio a través de los equilibrios de calidad y cantidad de los colores mismos. De este modo tiende indirectamente a conceptualizar el fenómeno. Sobre este punto no hay discusión: el artista aspira a que todas nuestras percepciones adquieran un grado de claridad y verdad tal que alcancen un valor matemático. Mondrian realiza verdaderamente aquello que Bergson llamaba una "ética geométrica" o una "ética matemática". Pero es válido también el proceso inverso: ¿por qué Mondrian expresa este concepto, esta verdad matemática, en un cuadro y no en una fórmula? ¿Por qué este concepto es inseparable de determinadas calidades y cantidades de colores? ¿Por qué su expresión exige la operación material de tomar con un pincel los colores y extenderlos sobre una tela, que es también un objeto material? En otras palabras, ¿por qué este concepto no puede dejar de ser un fenómeno? Es verdad que el objetivo de Mondrian, su gran aspiración, es conceptualizar el fenómeno, pero al mismo tiempo fenomeniza el concepto; es decir que concluye llevando al mundo del fenómeno, al mundo existencial, aquel concepto que tendría que haber sido un valor de verdad absoluta.

En la arquitectura europea encontramos la misma problemática; y esto sucede también porque ella fue fuertemente influenciada por el desarrollo de la pintura contemporánea, en especial por el cubismo. Pero el tema fundamental de la arquitectura europea de este siglo es la relación "calidad-cantidad". Hemos usado la palabra *calidad;* vimos que para Wright la búsqueda de la *calidad* coincidía con la búsqueda de la *esencia,* es decir, del valor de la "individualidad" en la masa confusa e indiferenciada de las apariencias del mundo real. Cuando se llega a individualizar la realidad, llegamos a individualizarnos a nosotros mismos, y en esta relación de la individualidad de lo real y de la individualidad humana se realiza justamente la arquitectura como una forma que las sintetiza a ambas. Pero esta voluntad de Wright de conquistar el valor de lo individual más allá de toda oposición dialéctica, no habría sido posible en una cultura dialéctica, que nacía de Hegel, como lo es la cultura europea de este siglo. El problema "calidad-cantidad" entre nosotros se expresa siempre en términos de relación: son dos términos dialécticamente inseparables, y todo valor de calidad

debe determinarse en relación a valores de cantidad. Si luego trasladamos este planteo del plano cognoscitivo al plano de la realidad histórica, es fácil advertir que este problema nace de la situación social determinada a partir del siglo XIX: "calidad" es la individualidad; "cantidad" es la masa. Establecer el lugar, el valor de la individualidad en el ámbito de la masa es la gran aspiración no sólo de los arquitectos, sino de todo aquel que posea una cierta conciencia de la presente situación histórica, o, más exactamente, de la que se ha ido desarrollando, como dijimos, desde mediados del siglo XIX, y que tiende, cada vez más, a formar masas compactas de individuos (ya sea a través de los procedimientos operativos de la producción industrial, o bien a través de los modos de vida en las grandes metrópolis). Así, el problema de la diferenciación del individuo se hace cada vez más complejo.

Si consideramos en su conjunto esta antinomia "cantidad-calidad" veremos que vale tanto en el orden del espacio como en el del tiempo. La filosofía de Bergson define claramente la oposición del valor cualitativo de los instantes de existencia con respecto a la masa cuantitativa y a los componentes, más o menos diferenciados, que constituyen el tiempo en su fluir total; un tiempo considerado como no-límite, como pasaje continuo del futuro al pasado, sin una determinación precisa. Lo mismo vale para el espacio; el espacio se considera como una extensión infinita, donde cada punto posee un valor cuantitativo y cualitativo, pues la calidad no es otra cosa que la definición precisa de su propio valor cuantitativo. De la misma manera, en la serie numérica cada número, además de ser un elemento de la serie, posee una calidad aritmética propia, es decir, no es sólo la suma de las unidades que lo preceden, sino que es autónomo y tiene propiedades que no son totalmente iguales a las de ningún otro elemento de la serie. Esta idea de un espacio que podríamos llamar más aritmético que geométrico, representa la base de la concepción social del espacio, propia de la cultura europea de nuestro tiempo.

Wright es un hombre que todavía puede predicar un retorno a la naturaleza; puede invitar a cada individuo a revivir la aventura del pionero; puede considerar como condición ideal de la sociedad aquella en la que todo individuo tiene posibilidad de hallarse en relación directa con la naturaleza. Pero ¿adónde habría llevado una concepción

de este tipo en Europa? ¿Qué contacto con la naturaleza habría sido posible en una región en la que el *humus* natural, más que cubierto, está íntegralmente constituido por los estratos sucesivos de las diversas épocas históricas? La idea de un descubrimiento indívidual de la realidad, de una experiencia personal del mundo natural, que atrae a Wright, sería evidentemente poco realizable en Europa. Para Wright existe todavía el problema del descubrimiento de nuevos valores en una realidad que pertenece a todos y a ninguno, en una realidad que cada uno enfrenta de acuerdo con las propias posibilidades y conquista según el propio poder. En una cultura como la europea, que tiene una base exclusivamente histórica, o sea que dispone simplemente de un patrimonio de bienes materiales y culturales de la civilización, el problema no es el descubrimiento de nuevos valores, sino la mejor distribución de los que ya existen.

Esta es la razón por la cual el retorno a la naturaleza, perfectamente legítimo en el pensamiento y en la arquitectura de Wright, sería solamente una evasión en la arquitectura europea. El retorno a la naturaleza sería totalmente inconcebible, puesto que ofrecería solamente un horizonte inalcanzable a la solución de un problema que, en realidad, es de carácter social y político. Esta temática socio-política está conectada con la arquitectura europea ya desde principios del siglo XX. De ahí que la relación "cantidad-calidad" responda exclusivamente al problema de la situación del individuo en la masa y a la definición de esta situación; la búsqueda de la individualidad es la búsqueda de la "conciencia", o sea de la claridad de la propia función en el ámbito de una actividad colectiva y coordinada.

En este sentido tiene pleno valor toda la teoría elaborada por el Bauhaus (no solamente por Gropius), cuyo objetivo es precisamente fijar los valores de "calidad" en la producción cuantitativa industrial y apuntalar el valor de "calidad" del especialista en el ámbito de una actividad productiva cuantitativa, el valor de "calidad" del individuo en una organización social y política fundamentada en la masa, el valor de "calidad" de las unidades de espacio en una serie cuantitativamente ilimitada de unidades espaciales, el valor de "calidad" de los instantes de la existencia conscientemente vivida en el ámbito de una fluidez continua del tiempo. Pero todos estos valores de "calidad" se deducen siempre a través de un proceso dialéctico en relación con

la "cantidad" y no presuponen la anulación de la misma, sino el esclarecimiento de la estructura y el movimiento interior de los hechos cuantitativos. En el plano de la búsqueda de los valores formales o espaciales, nuevamente se fija el valor en aquellos hechos que constituyen y determinan una subdivisió en la continuidad temporal y espacial. No olvidemos que el problema de la unidad espacio-temporal ya se había presentado y vivido en el ámbito de la pintura cubista, que trataba justamente de llegar a la descomposición de la visión empírica en un orden de planos que no dependían de una estructura espacial perspéctica preexistente, sino de la identidad, de la inseparabilidad de espacio y tiempo. He aquí la razón por la cual, también en la cultura arquitectónica europea, tenemos corrientes que pueden parecer distintas o aún contradictorias entre sí.

Le Corbusier

Veamos por ejemplo el caso de Le Corbusier: indudablemente, entre todos los arquitectos europeos, él es quien más ha tenido en cuenta los hechos paralelos de la pintura (él mismo ha sido pintor); la relación de sus primeras teorías y de sus primeras obras arquitectónicas con la cultura figurativa del cubismo está fuera de toda duda; por otra parte, el haber establecido esta vinculación entre la arquitectura y la pintura es uno de los grandes méritos de Le Corbusier. No creeremos seguramente que su objetivo fuera intentar un maridaje entre pintura y arquitectura. La Corbusier mira hacia la pintura porque siente que el espacio, y también el espacio arquitectónico, debe fenomenizarse; y en ese momento la pintura cubista es, en el orden de las búsquedas que tienden a la fenomenización espacial, el punto más avanzado: tan es así que su relación con esta pintura está en aquel momento claramente centralizada en el cubismo analítico; y el artista está tal vez más relacionado con Braque que con Picasso, es decir, con la investigación de la descomposición de la imagen en planos geométricos y en una nueva articulación, según una percepción instantánea. Su búsqueda tiende a una revelación de la forma espacial más allá de las formas del objeto.

En las obras más recientes de Le Corbusier (por ejemplo en la Uni-

dad de Habitación de Marsella) el principio de la descomposición cubista y de la subdivisión del espacio —podríamos hablar casi de la subdivisión en células espaciales— evidencia su creciente voluntad de fenomenización. A partir de una pura descomposición de planos geométricos (como se puede apreciar en la Ville Savoye) llega a la determinación plástica de estas unidades espaciales. La voluntad de determinar plásticamente aquella descomposición puramente geométrica, aquel cuadriculado del espacio, es absolutamente evidente en la profundización de los vacíos, en la acentuación plástica de los diafragmas de llenos, y en las contraposiciones direccionales de las grandes líneas de las paredes que lo rodean.

En la iglesia de Ronchamp, su búsqueda ha llegado a una definición plástica vinculada con la pintura de Picasso, al punto de que podemos reconocer en su obra la traducción arquitectónica de las formas más recientes de este pintor —aunque estamos ya lejos de la descomposición cubista—. Ahora bien, ¿en qué ha consistido el proceso creativo de Le Corbusier? Ha pasado de una descomposición del espacio por planos geométricos a una materialización del espacio y a una determinación plástica del objeto arquitectónico, para llegar a crear un objeto arquitectónico nuevo, independiente de toda tipología, y que se supone capaz de determinar, con su sola presencia en la realidad existencial, un valor de espacio. Le Corbusier, además, sintiendo la necesidad de identificar esta definición de la forma espacial con determinados contenidos ideológicos, demuestra ser consciente de que aquella definición implica una definición del mundo, de la realidad, y de valor; porque toda forma que logra un valor de plena espacialidad se trasforma por este mismo hecho en una *imago mundi*, en una condición del mundo y probablemente en esto radique la limitación de esta obra de Le Corbusier, puesto que justamente en ella, donde se desprende mayormente de toda tradición formal, lleva al máximo esa aspiración de clasicismo que siempre lo ha caracterizado.

Gropius

Esta búsqueda de una definición del espacio a través de la individualización de los valores cualitativos en la serie cuantitativa ha sido lle-

vada a su punto culminante en la arquitectura y en la teoría desarrolladas en Alemania por Gropius, Mies, etcétera. En la fábrica que Gropius comenzó en 1910-11, y que representa su primera obra completamente autónoma, se advierte ya que el autor busca desde un principio, a través de la superficie vidriada, eliminar toda distinción entre espacio exterior y espacio interior, para obtener una continuidad interrumpida simplemente por la sucesión de divisiones que distinguen las unidades cualitativas en la serie cuantitativa.

En una obra inmediatamente posterior (el Palacio de Oficinas de la Exposición de Colonia, de 1914) vemos que aún a través de la influencia que Wright ejerció sobre él, como consecuencia de la publicación de sus obras en 1911, existe la búsqueda de una articulación y determinación plástica de ese espacio que se subdivide infinitamente en sus unidades. Se nota en la obra la rigidez de la posición racionalista, y de la concepción geométrico-aritmética del espacio que Gropius sostuvo en el período inmediatamente posterior a la primera guerra mundial. Este período coincide con el desarrollo del grupo *De Stijl*, que a su vez elaboraba una temática wrightiana en el sentido de una determinación de los planos esenciales para la subdivisión fundamental del espacio. De este encuentro de *De Stijl* con el *Bauhaus* nace justamente la concepción del espacio, como una continuidad infinitamente divisible en unidades, cada una de las cuales puede tener su propia definición formal, su propia individualidad. Esto hace que el interés se puntualice cada vez más sobre los problemas de la estructura interior, de la definición de lo particular, mientras que se eliminan totalmente las ideas de monumentalidad (que tienden a manifestar en la forma arquitectónica la realidad como un todo). La forma arquitectónica es un momento de determinación en la continuidad del espacio y del tiempo de la existencia, y este "momento" tiene una duración que se vincula con la duración de la fase existencial que se vive en la obra. Por ello, esta arquitectura tiende a condicionar la existencia humana alrededor de los "mínimos" y no de los "máximos".

A esta corriente se le ha objetado su preocupación por los "mínimos" de existencia, y se ha dicho que tal limitación respondía a una situación social y económica como la que se había determinado en Europa en la anterior posguerra, pero que no era válida en forma absoluta, porque evidentemente no existe ninguna razón para circunscribir la

vida humana dentro de ciertas condiciones mínimas; antes bien, habría que condicionarla para los máximos posibles. En realidad no es así: la búsqueda de los mínimos de existencia, o sea del espacio mínimo para la existencia humana, responde, en la teoría y en el pensamiento de Gropius y de aquellos que han trabajado en el *Bauhaus,* a la determinación del momento más claro, que necesariamente debe ser limitado. Porque el máximo de existencia no se obtiene en la función individual, sino solamente en la coordinación de la función individual con la función colectiva, lo que presupone el pasaje de la vida del individuo a la vida de la sociedad. Podríamos decir que, en su desarrollo, el procedimiento es opuesto: se trata de deducir el valor de la existencia individual, de la existencia mínima, a partir de aquella otra existencia máxima que es justamente la existencia social. Este proceso es opuesto, netamente opuesto, al de Wright, quien parte de la definición del individuo en su relación con la naturaleza y con esta relación define el lugar de cada individuo en el desarrollo social.

En el edificio para el *Bauhaus* de Dessau (1926), que constituye la obra maestra de Gropius, se advierte claramente la búsqueda de una ilimitada divisibilidad del espacio en unidades espaciales, cada una de las cuales posee un valor cualitativo asegurado por una concepción plástica verdadera. Pero si observamos cómo ha sido definida esta unidad plástica, advertiremos que su definición está relacionada con una exigencia de funcionalidad del conjunto, en un movimiento y una rotación continua de las masas alrededor de un pivote determinado. El distinto desarrollo de estos volúmenes, en altura, ancho y masa, responde a esta idea de rotación no precisamente circular, sino excéntrica. Pero, de cualquier manera, este movimiento y estos planos, que responden a una definición geométrica absoluta, conservan siempre el mismo valor: la función de las unidades espaciales individuales debe insertarse en la continuidad del movimiento de una función unitaria.

También podemos observar la distinta definición de las unidades cualitativas en el conjunto cuantitativo; es evidente que en el gran cuerpo vidriado, las unidades, casi módulos métricos, son netamente distintas de las del otro bloque, donde existen grandes aberturas entre zonas de muro lleno. Es decir que esta definición del valor cualitativo de la unidad espacial en la serie de los valores espaciales no es una fórmula constante, sino que varía según la distinta fenomeniza-

ción del espacio. Es lo mismo que sucede, por ejemplo, en la pintura de Mondrian: si esa pintura tiende a llevar la percepción al valor de concepto, y a trasformar el hecho inmediato de la visión en un valor que es casi geométrico y matemático, se diría que, en consecuencia, Mondrian hubiera debido pintar un solo cuadro: una vez lograda la fórmula, no hay necesidad de repetirla. Pero no debemos olvidar que el punto básico, lo que se toma y se esquematiza en la imagen definitiva, es una situación de percepción real, es decir una concepción existencial y como tal siempre distinta; lo que importa no es lograr la claridad absoluta, o sea una fórmula de existencia: lo que importa es *vivir* con absoluta claridad, con plena conciencia, los distintos hechos existenciales. Así vemos por qué, trasladando el razonamiento de la pintura a la arquitectura, esta búsqueda de la calificación de las unidades espaciales en la cantidad indistinta de la espacialidad, no produce una identidad y una constancia de resultados formales, dado que este proceso se inserta continuamente en condiciones existenciales distintas.

Pongamos un ejemplo práctico: si nos proponemos vivir con absoluta claridad cada instante de nuestra existencia y tomar conciencia de ella en todos sus momentos, no por esto nuestra existencia se hará uniforme, constante o monótona; trataremos de alcanzar esta claridad en nuestro trabajo científico, en nuestras relaciones con las personas que nos rodean, en nuestra vida familiar, en nuestro pensamiento, en nuestra actividad política, en los momentos de alegría y en los momentos de dolor; esta claridad de conciencia no tiene por qué uniformar o empobrecer la vida. Los fenómenos de la existencia no sólo no se igualarán, sino que, por esta misma razón, se tornarán en nuestra conciencia cada vez más distintos entre sí. Por otra parte, esta teoría arquitectónica ha invadido el campo de la producción industrial de objetos que se relacionan con la existencia del individuo de las maneras más diversas: justamente de esta búsqueda nace todo el desarrollo del diseño industrial que ya conocemos y que tiende a condicionar y a proporcionar a la existencia una adecuada instrumentalidad.

Si Wright puede representar el desarrollo de la arquitectura moderna hacia una nueva monumentalidad, hacia la definición de los grandes valores de la existencia como un absoluto, como un todo, en esta escuela de Gropius, en cambio, se origina una búsqueda que tiende hacia todas las direcciones posibles de la actividad humana. Si Wright

trata todavía de dar una monumentalidad representativa a ciertos valores fundamentales de la existencia, esta cultura tiende a proporcionar al hombre que vive en la sociedad no sólo los instrumentos útiles sino también aquellos que sirvan para condicionar los actos existenciales a este ideal de racionalismo. Tan es así que estos objetos (que van desde los conjuntos urbanos hasta los utensilios domésticos) quieren ser tan perfectamente definidos en sus formas que obliguen a la perfección, a la corrección más absoluta del gesto de quien los emplea. Paradójicamente, se podría decir que el ideal del diseño industrial no es proporcionar con el utensilio una prolongación de la mano del hombre, sino ofrecer a éste una condición que imponga a la mano realizar la acción de la manera más racional.

Mies van der Rohe

Las premisas que, como se dijo, se remontaban en gran parte a la vinculación entre el *Bauhaus* y *De Stijl* (1921-22), se desarrollan con un rigor aún mayor que el de Gropius, y con una consecuencia absoluta, en la obra de Mies van der Rohe, que es verdaderamente quien ha establecido la llama "poética neoplástica", o sea la búsqueda de un espacio definido por la intersección de planos como única línea de extrema claridad formal en la cual se originan todas las direcciones posibles. Mies ha llevado esta premisa al nivel de la lírica pura, como se ve en las grandes construcciones vidriadas que dejan traslucir en su interior la estructura perfectamente delineada, y que tratan de lograr sobre todo la realización formal de la idea del proyecto. En la arquitectura de Mies van der Rohe aparece lo que podría llamarse la característica de proyectación continua o ilimitada de la arquitectura moderna; la cual no pretende empero, con este desarrollo, determinar resultados monumentales. Así, rechaza incluso la definición plástica concreta de la forma y tiende a constituirse en la posibilidad de un desarrollo infinito, como para traducir aquella concepción de Heidegger del espacio y del tiempo existencial en un espacio y tiempo de infinitas posibilidades.

Esta proyectación continua, que al mismo tiempo evita toda monumentalidad, sugiere un espacio limitado y continuamente traducible en

forma, o sea un espacio enteramente planificable. Se podría decir, desde este punto de vista, que ese espacio no es otra cosa que la extensión planificable en relación con las necesidades de una sociedad organizada funcionalmente como un todo. En este sentido, la arquitectura de Mies podrá parecer casi utópica. En realidad no es así, porque del desarrollo de esta proyectación indefinida surge el urbanismo como forma última, actual, de la arquitectura, como legítima forma y espacio arquitectónico; es decir se realiza la transposición de lo que era la finalidad y el carácter de la arquitectura para el individuo o un pequeño grupo en la arquitectura para un conjunto social. En esto precisamente radica el carácter urbanístico de la arquitectura moderna; carácter que no representa una mera extensión de la planificación arquitectónica, sino que, por el contrario, es la única condición dentro de la cual la planificación resulta posible. Partiendo de esta concepción espacial se llega a la siguiente conclusión: sólo si se piensa o se presupone un espacio urbanístico es posible definir en este espacio la forma arquitectónica de cada edificio. En otras palabras, la proyectación continua lleva a sustituir, con todo derecho, el espacio perspéctico por el espacio urbanístico, y la condición natural propia de la arquitectura plástica por la condición social urbanística. Podemos ver, por ejemplo, en el famoso proyecto para un rascacielos de Mies la utópica obra que opera como principio de una generación espacial, de una multiplicación de espacios alrededor de ejes determinados, que es justamente el tema fundamental de su arquitectura.

Alvar Aalto

Podríamos preguntarnos, después de haber considerado esta línea de desarrollo de la arquitectura moderna europea —que ha sido la línea seguida hasta hace algunos años—, si la arquitectura está destinada a definirse simplemente como una subdivisión del espacio, muchas veces hipotética, según determinados ritmos y funciones, sin lograr una plenitud, una concreción formal; si debe ser sólo una planificación continua, la proyección del dibujo en un ambiente real, o una realidad formal concreta. Me referiré a una vieja obra de Aalto para indicar cómo, en el ámbito de la cultura arquitectónica europea, han existido

posibilidades de reunir en una síntesis los dos temas: el tema de la "proyectación continua", de la "divisibilidad ilimitada del espacio", de la "búsqueda de la calidad" en la definición precisa de la situación cuantitativa, por un lado, y una verdadera "búsqueda de la evidencia formal plástica", por el otro.

En el Sanatorio de Paimio se advierte claramente la posibilidad de dar a una concepción del espacio como la que hemos examinado una evidencia plástica esencial. Aalto es tal vez el mayor artista entre los arquitectos europeos de este siglo, y el que se ha acercado más, aun cuando por caminos autónomos, a algunos aspectos de la arquitectura orgánica, al "organicismo arquitectónico". Aalto, de todas maneras, siente verdaderamente el plano geométrico como una superficie que se inserta en el ambiente, que concretiza la condición luminosa del ambiente en la propia geometría, y que se ubica como un plano constructivo, divisorio y plásticamente articulante en el medio natural. Es decir, Aalto ha intuido no sólo que la forma arquitectónica ha de originarse en la condición natural, sino que, además y sobre todo, ubicándose en la condición natural, debe trasformarla radicalmente; en esto tal vez se basa su importancia.

En Le Corbusier existe una fenomenización de carácter netamente formal —para no llamarla formalista—, puesto que él se mueve en el ámbito de un figurativismo ya delimitado, de una "esteticidad" ya definida; en Gropius o en Mies encontramos una espacialidad en espera del fenómeno, casi como una estructura mental materializada que se prepara para recibir y asimilar el mundo exterior, trasformándolo de acuerdo a su propia racionalidad interior —y en cierto sentido utópicamente, puesto que no tiene en cuenta la realidad de los fenómenos exteriores, sean ellos naturales o sociales—. Pero la arquitectura de Aalto, por el contrario, lleva a ubicar verdaderamente en su propia claridad formal el mundo fenoménico; es una arquitectura que logra hacer forma también del espacio que tiene a su alrededor. Podríamos decir que, mientras que en la arquitectura del "racionalismo puro" hay indudablemente una claridad teórica absoluta, y ella es la verdadera teoría del espacio en sentido fenomenológico, Aalto ha sido quien más ha sentido y ha realizado la posibilidad de tomar el mundo fenoménico en la claridad y la plenitud de la forma plástica.

Tal vez esto se deba a que él trabajó en condiciones distintas de

aquellas en las que vivieron —en el período entre las dos guerras en Alemania— Gropius y Mies, y distintas también de las que experimentó Le Corbusier. Nunca se puede prescindir de la situación histórica en que se desarrolla la obra de los arquitectos; Le Corbusier trabaja en el ámbito de la posguerra en Francia, un país que había ganado la guerra y miraba hacia un ideal de paz a través de una colaboración casi federalista de los pueblos; Gropius y Mies, por el contrario, deben realizar su obra en una condición socialmente dura que determinará su éxodo de Alemania; es entonces perfectamente comprensible que la tensión racionalista en estos artistas tuviera tanta fuerza, puesto que ese racionalismo simbolizaba la defensa contra un peligro inminente, político y social, que luego se concretó en el nazismo.

Muchas veces se habla de este "racionalismo arquitectónico europeo" como de un arte reducido a un esquema lógico y frío, puramente mecánico en su desarrollo; se considera que la arquitectura racional quiso imponer arbitrariamente a la sociedad un modo de vida ajeno a sus propias inclinaciones históricas. Como conclusión final, yo, personalmente, no estoy de acuerdo con esta teoría. Creo, por el contrario, que el racionalismo debe ser valorado como una *actitud moral,* que es algo totalmente distinto de la pura lógica. La voluntad de condicionar el desarrollo ético de la existencia propia y la ajena según principios racionales no es una utopía; tampoco es una teoría ética que carezca de razones concretas: fue, como dije, una defensa absoluta, intransigente, contra la tendencia hacia la violencia y al desorden social que prevalecía en aquella situación histórica. Por esto no debemos considerar este "racionalismo" como una inútil tentativa de reducir el arte a la ciencia. Si debiéramos comparar y juzgar sus resultados artísticos desde el punto de vista de las teorías filosóficas, tendríamos que reconocer que, a veces, éstas son empíricas; pero si las consideramos como una *posición ética,* como la afirmación del fundamento racional de la vida moral del hombre moderno, esta arquitectura no solamente encuentra su justificación y valor en la historia del arte, sino también en la historia de la civilización, y debemos admitir que constituye una de las más altas afirmaciones del "iluminismo" europeo en el cual todavía vivimos.

Notas

[1] El tratado de Vitruvio *De Architectura,* escrito entre los años 31 y 15 a.C., y que ejerció tanta influencia en toda la teoría artística medieval y renacentista, es ciertamente el texto más completo y sistemático sobre la teoría del arte antiguo que haya llegado hasta nosotros.

[2] En la obra que lo hizo famoso, y cuya primera edición se publicó en Florencia en 1550, con el título: *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimbaue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro,* Vasari basa su teoría estética y crítica en las dos antiguas categorías: el "diseño" y la "invención". Pero, como hace notar J. Schlosser (*Die Kunstliteratur,* 1924), en estas dos categorías existe ya el fatal dualismo (que tanta importancia tendrá en la crítica hasta nuestros días) de "forma" y "contenido"; es decir que la "invención" corresponde especialmente al "tema" de la obra, mientras que el "diseño" comprende en sí mismo lo que entendemos por "forma"; este dualismo Vasari lo expresa claramente en sus juicios cuando dice, por ejemplo, que le parecen mejores las "invenciones" que el "diseño" de un determinado pintor. El "diseño", procediendo del intelecto, puede extraer de la diversidad de las cosas un "juicio universal", muy semejante al concepto de "idea" que prevalecerá más adelante, en el 600. Es decir que mediante el "diseño", concebido como una imitación ideal de la naturaleza (o sea referido a una belleza superior a la naturaleza misma), el artista elabora la "selección" de las cosas de la naturaleza.

[3] Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria,* 1472. Las ideas de Alberti y en general las del 400 sobre "invención" y "realización" están claramente resumidas en la obra del mismo Argan: *Brunelleschi,* Mondadori, 1955, pp. 29 y 55.

[4] Aristóteles, *Poética.* La *Poética* nos ha llegado incompleta; pero en la parte que conocemos y que trata únicamente del drama, de la tragedia, está contenido claramente el pensamiento de Aristóteles sobre el arte, que él concibe como una *imitación* o "mímesis" (no como grosera reproducción o copia de lo "verdadero", sino como imitación de lo "verosímil"), distinguiendo netamente lo que *es* o *ha acaecido* de lo que *podría acaecer* según las leyes de lo verosímil. El arte, imitando lo verosímil con un valor de unidad y coherencia —sobre la base de las categorías de unidad de tiempo, de lugar y de acción— es superior a

lo verdadero. "Función del poeta no será la de describir cosas realmente acaecidas, sino las que, en determinadas condiciones, pueden acaecer; o sea, cosas que son posibles según las leyes de la verosimilitud o de la necesidad." (*Poética*, IX.)

5 Cfr. *Journal de voyage du Chevalier Bernin en France*, París, 1885, de Paul Freart de Chantelou, caballero de honor de Bernini cuando éste fue llamado a Francia por Colbert para la construcción del Louvre.

6 Para el desarrollo de la interpretación de la teoría de las "ideas" de Platón a través de las distintas épocas y artistas, consultar la obra de Erwin Panofsky: *Idea; contributo alla storia dell'estetica*, trad. italiana, Florencia, 1952.

7 La idea del "decoro" se trasformó para los artistas del 600 en un ideal típicamente social de austeridad, solemnidad y compostura formal; no se opone a la adecuación de la arquitectura a una función práctica, sino, por el contrario, el ideal mismo implica un factor práctico utilitario puesto que el "decoro" debe pensarse como "vivir" o "cumplir una función con decoro". Estos conceptos han sido detalladamente expuestos por el prof. Argan en el curso sobre la arquitectura barroca en Italia dictado en la Universidad de Roma en 1960.

8 Las posiciones antitéticas de Borromini y Bernini frente a la "teoría" y a la "práctica" están ampliamente consideradas en *Borromini*, 1952, del mismo Argan (hay trad. castellana: *Borromini*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1961). Interesantes también las observaciones de Bruno Zevi en *Architettura in nuce*, 1960, sobre el valor de la obra en el "diseño" y en su realización.

9 Según la significación que los estoicos daban al término, *sistema* expresaba en primer lugar "orden", concebido como "orden del mundo", según el cual todo lo real y además el pensamiento debían seguir la ley sistemática. Ese "orden", como disposición, es según Aristóteles (en los escritos de su *Lógica* conocidos en conjunto con el nombre de *Organon* y en la *Metafísica*) una de las formas o clases de la medida, no solamente como arreglo espacial de cosas entre sí o de las partes de una cosa entre sí, sino también en sentido ontológico. Por eso a veces Aristóteles vincula el "orden" (como disposición) con el "hábito" (que sería uno de los predicamentos), lo que sus comentaristas han interpretado como "manera de ser", como algo *permanente*. Una interpretación similar siguieron los escolásticos, para quienes el "orden" es una determinada relación recíproca de las partes e incluye, además, algún modo del "antes" y del "después" (José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*). En toda la Edad Media el concepto de "orden" no se refiere forzosamente a una pluralidad de cosas reales y a sus relaciones según las distintas formas de separación, sino que una sola cosa aislada puede, como tal, estar "ordenada", siempre que tenga la relación de adecuación con su idea preexistente en Dios, es decir que posea una exacta correspondencia con la propia naturaleza. Desde el Renacimiento en adelante, en cambio, el "orden" está relacionado con una disposición geométrica; se refiere más bien, como lo hace notar Paul Ludwig Landsberg (*La Edad Media y nosotros*, 1925), a la relación de las partes entre sí y también con respecto a un espacio.

10 "El problema del 'método', sobre todo para la investigación científica, comenzó a adquirir importancia desde fines del 500, cuando Bacon, Galileo y luego Descartes buscaron el camino mejor para lograr un conocimiento efectivo y a la vez riguroso de la naturaleza, orientando su investigación hacia un

examen del acto del conocer (tanto en su aspecto psicológico como en su carácter puramente gnoseológico), y tratando de eliminar todo supuesto que no fuera inmediatamente evidente (Ferrater Mora, *op. cit.*).

[11] Se han ocupado de la interpretación de la planta central y basilical del mundo paleocristiano y bizantino Riegl, Strzygowsky y, en estudios más recientes, especialmente E. Dyggve y S. Bettini; sobre todo me parece excelente a ese respecto al artículo de S. Bettini "Le basiliche di Aquileia, di S. Vitale a Ravenna, di Santa Sofia a Costantinopoli", en *Studi Aquileiesi offerti a Giovanni Brusin,* Aquileia, 1953.

[12] Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the Age of Humanism,* 1949 (hay trad. cast.: *La arquitectura en la edad del Humanismo,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1958).

[13] En la *Vita del Brunellesco,* biografía anónima que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Florencia, atribuida por Milanesi a Antonio di Tuccio Manetti, contemporáneo de Brunelleschi, matemático y experto arquitecto.

[14] Se trata del templo también conocido como de Vesta (aunque no se sabe con seguridad a quién estuvo consagrado, probablemente a *Hercules Saxanus*), ubicado en la *Via della Sibilla*; es un pequeño templo circular períptero, con 18 columnas corintias, de los últimos tiempos de la República, similar al templo de Vesta del Foro Romano; este último, anterior al siglo IV a.C., de 20 columnas (que conocemos por la reconstrucción realizada por la esposa de Septimio Severo), según Ferdinando Castagnoli (véase "Roma antica", en *Topografia e urbanistica di Roma,* 1958) representaría, en su época, un ejemplo particular de templo, derivado tal vez de la cabaña de la edad de hierro; mientras que en el siglo II a.C. no es raro en Roma el uso de la planta circular, sobre todo en templos dedicados a Hércules —por ejemplo el templo circular del Foro Boario, mal llamado de Vesta por su semejanza con el del Foro Romano, y el templo circular del Largo Argentina, ambos de 20 columnas— y que probablemente no constituye "un desarrollo del tipo circular derivado de la cabaña y representado por el templo de Vesta, sino más bien una influencia griega".

[15] Sebastian Serlio, *Sette libri dell'architettura,* Venecia, 1537 y ss. Esta obra, publicada sucesivamente a partir de 1537, constituye, juntamente con los tratados de Palladio, Vignola y Scamozzi, la teoría de los grandes sistemas de la arquitectura del 500 basada en los órdenes clásicos. Un agudo análisis de la obra literaria y también arquitectónica de Serlio ha sido realizado por Argan en *L'Arte,* año XXXV, 1932.

[16] Piero della Francesca escribió un tratado, *De prospectiva pingendi,* compuesto por tres libros, sobre fundamentos euclidianos; el primer libro trata de los puntos, de las líneas y de los planos, el segundo de los cuerpos estereométricos y de su construcción, y el tercero de la realización perspéctica de las cabezas y de las estructuras arquitectónicas (véase Schlosser, *op. cit.*). Si bien esta obra por un lado presupone como antecedente el tratado de Alberti sobre la pintura —además, en la misma pintura de Piero della Francesca se manifiestan muchos principios estéticos de Alberti—, por otro lado evidencia que la construcción perspéctica de Piero se diferencia de la albertiana no solamente en el trazado geométrico necesario para la construcción de la perspectiva, sino también y sobre todo en la determinación del punto de fuga (y del horizon-

te), que Alberti colocaba a la altura de un hombre parado, mientras que Piero lo ubica más abajo de la cabeza; consigue así una mayor profundidad espacial y también mayor monumentalidad en sus figuras (ya Masaccio, en su fresco "La Trinidad", en Santa Maria Novella de Florencia, había aplicado el uso del punto de fuga más bajo que las cabezas). Luigi Grassi (en *Costruzione della critica d'arte,* Roma, 1955) observa que mientras Alberti exige un armónico movimiento de las figuras en la construcción perspéctica, "las figuras de Piero resultan inmóviles, inevitablemente conmensurables con relación al espacio que las circunda, presencias indiferentes, calificadas por su misma condición de hallarse subordinadas a una particular medición, relativa a los cuerpos, en base a la perspectiva y a las proporciones". En lo que respecta al tratamiento de la luz y la relación con la redondez del fuste de la columna y su función, es muy significativa la inserción de la ilustración de un detalle de la "Anunciación" de Piero della Francesca en el libro de Argan *Brunelleschi,* Mondadori, 1955, en la parte dedicada al estudio de Santo Spirito.

17 En la iglesia de Santa Maria dell'Assunzione, de Ariccia, muy importante fue también para Bernini el modelo proporcionado por el Panteón, que en este período representa la base de los estudios berninianos. La idea de la iglesia de Ariccia fue indudablemente el precedente para el proyecto del Louvre, en 1665 —proyecto que los franceses no aceptaron por varias razones—, concebido como una gran exedra de la cual emerge un cuerpo semicilíndrico. (Este proyecto lo conocemos especialmente a través de *Recueil des plans, élévations, couples et profils,* de Jean Marot, 1727.) Este tema lo encontramos también en el estudio del mismo Bernini para la remodelación del exterior del ábside de Santa Maria Maggiore que luego fue llevado a cabo por Carlo Rainaldi.

18 Sobre las perspectivas de Urbino y de Berlín consultar Pierre Francastel (*Peinture et Société,* Lyon, 1961, p. 53; hay trad. cast., *Pintura y sociedad,* Buenos Aires, Emecé, 1959) y Eugenio Battisti (*Rinascimento e Barocco,* Einaudi, 1960, capítulo IV).

19 Un cuidadoso estudio sobre los distintos proyectos para la reconstrucción de San Pedro fue desarrollado por G. C. Argan en el curso sobre "Arquitectura barroca en Italia" dictado en la Universidad de Roma durante el año académico 1959-60 y publicado en forma de apuntes por el prof. Maurizio Bonicatti (Edizioni dell'Ateneo, 1960).

20 El estudio de las formas como evolución en el tiempo y en el espacio siguiendo un desarrollo lógico, abstrayéndolas de su propio marco histórico, ha sido realizado sobre todo por Focillon (*Vida de las formas*), por Wölfflin (*Conceptos fundamentales de la historia del arte*) y por Worringer (*La esencia del estilo gótico* y *Abstracción y naturaleza*), donde el significado de la forma está más bien ligado, en última instancia, a una característica nacional que a una situación cultural.

21 Sobre la cúpula de Miguel Ángel es de gran interés el reciente estudio hecho por Decio Gioseffi, en el que demuestra que no solamente el perfil peraltado no se realizó exactamente según la idea de Miguel Ángel, sino que además el pequeño tambor, ubicado a continuación del tambor de columnas apareadas y antes del asiento de la cúpula, es un agregado al proyecto de Miguel Ángel.

22 Las distintas etapas del proyecto de Bernini para el pórtico de S. Pedro y su relación con el puente Sant'Angelo también han sido estudiadas por Vincenzo

Golzio (*Il Seicento e il Settecento,* Turín, 1950) y por Pane (*Bernini architetto,* Venecia, 1963), donde se examina además los resultados producidos por la demolición de los *borghi* y la apertura de la Via della Conciliazione, que tantas polémicas ha suscitado.

[23] Louis Hautecoeur, *Rome et la Rênaissance de l'Antiquité,* París, 1912.

[24] Alberti, *De pictura libri.* Alberti dedica su tratado a Brunelleschi con una entusiasta epístola: *A Filippo di Ser Brunellesco Leon Battista Alberti,* de 1436 (publicada recientemente en *L'Architettura,* nº 65). Acerca de ella Renato Bonelli observa con mucha agudeza que precisamente "en la dedicatoria de un tratado donde se expone por primera vez ese método de perspectiva del cual es *inventor,* Brunelleschi no es recordado como tal y no se habla de él tampoco como autor de la gran renovación de lenguaje con el que se inicia la arquitectura del Renacimiento. Para Alberti la figura de Brunelleschi no es la de un gran artista, sino la de un excepcional artífice, del realizador de la cúpula; la cúpula misma no debe su alto significado a su belleza sino a la magistral solución técnica".

[25] Es notable observar cómo en estas dos basílicas, aparentemente tan similares, se realizan dos conceptos espaciales distintos: en Santo Spirito, un espacio en el que el hombre ya se siente comprendido; en San Lorenzo, un espacio hacia el cual el hombre mira todavía como espectador. En el interior de esta iglesia Argan (*Brunelleschi,* 1955) ve el desarrollo simétrico del tema del Hospital de los Inocentes a ambos lados de la nave central; esta nave, puesto que es mucho más luminosa que las laterales, vale como "espacio exterior" con respecto a las naves menores; puede decirse, entonces, que para el espectador es como si todavía estuviera mirando hacia una fachada —fachada que en este caso se repite a su derecha y a su izquierda—. Brunelleschi quizá sea el primer renacentista que a través del esquema basilical puede alcanzar una estructuración real de la centralidad espacial, superando la rigidez del sistema representativo dada por la *perspectiva artificialis,* donde el espectador no podía participar de la escena.

[26] Cf. A. Parronchi, "Le due tavole prospettiche del Brunelleschi", en *Paragone,* 1958, nº 107. El sistema usado por Brunelleschi tendría su justificación en la etimología misma del término *perspectiva* que, como lo interpreta luego Durero, es una palabra latina que significa "ver a través" (*perspicere*). De esta manera toda representación se trasforma en una ventana a través de la cual nosotros podemos mirar los objetos construidos en un espacio. Sobre la interpretación y uso de la perspectiva en el Renacimiento es muy importante el estudio de Pierre Francastel (*op. cit.*).

[27] Tan es así que él recortó el contorno del Bautisterio para que éste se proyectara directamente contra el cielo (o sea la naturaleza).

[28] Se refiere al *Libellus de V corporibus* de Luca Pacioli (más conocido por su tratado *De divina proportione*).

[29] En la antigüedad se confunden los conceptos de *óptica* y de *perspectiva*; la distinción la realiza Alberti en el 400. Para la comprensión de los distintos tipos de perspectiva usados desde la antigüedad hasta la época moderna es fundamental la obra de E. Panofsky (*La prospettiva come forma simbolica,* edición italiana, Milán, 1961) donde se interpretan según el distinto valor simbólico que adquieren con relación a cada época histórica.

[30] Véase el dibujo de la interpretación de S. Pedro atribuido a Bernini.

[31] Las fachadas de estas iglesias han sido examinadas rigurosamente también en la obra ya citada de R. Wittkower (pp. 43 y ss. de la edición castellana); el examen que este autor realiza se refiere a los distintos enfoques albertianos de la arquitectura clásica (cuya evolución está claramente resumida en el capítulo "Los cambios operados en la interpretación albertiana de la arquitectura clásica").

[32] Francesco Milizia (1725-1798), juntamente con Algarotti, Lodoli y Quatrémère de Quincy, representa la crítica neoclásica que se caracteriza por su intransigente reacción contra el barroco y por sus principios de "racionalismo" y de "verdad" aplicados a la arquitectura (la cual, según estos críticos, tendría su origen en la rústica cabaña primitiva). Siguiendo la máxima *cuanto é in rappresentazione deve essere anche in funzione,* Milizia puede llegar a decir de Borromini que *portó la bizarria al piú alto grado del delirio. Deformó ogni forma, mutiló frontispizi, rovesció volute, taglió angoli, onduló architravi e cornicioni e profuse cartocci e lumache, mensole, zigzag e meschinitá d'ogni sorta. L'architettura borrominesca é una architettura alla rovescia... una scarabattoleria d'ebanista fantastico,* y que el Barroco en general *é il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo.* Su actitud polémica, expresada con un lenguaje vivo, exuberante y hasta pintoresco, lo conduce a una crítica equivocada (véase por ejemplo el *Dizionario delle belle arti del Disegno,* 1797.) Deja empero un saldo positivo al poner de manifiesto la posición anticlásica de Borromini, como lo hace notar Argan, y sobre todo porque "Milizia inaugura un tipo de crítica de arte particularmente mordaz, que de modo indirecto establece la libertad del crítico también con respecto a valores del arte considerados *intocables* por tradición" (Luigi Grassi, *op. cit.*).

[33] El prof. Argan naturalmente se refiere a la *interpretación* de lo que el hombre ve. Como aclara también Panofsky, el estilo de un artista y de una época es un fenómeno del alma y no del ojo (cf. con las conclusiones de H. Wölfflin en *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* donde el problema está referido realmente a *modos de visión*).

[34] Se refiere a la Capilla Pazzi.

[35] La pregunta formulada al comienzo implica también una confrontación con la opinión de Wittkower sobre la fachada de S. Andrés (véase nota 31), en la que este autor deduce la intención de "subrayar la continuidad del interior y el exterior" por el hecho de que Alberti llega "al extremo de hacer concordar las medidas externas con las internas" (Wittkower, *op. cit.,* p. 59 y láms. 19b y c).

[36] Véase Wittkower, *op. cit.*

[37] Leonardo dice precisamente en su *Trattato della pittura* que la perspectiva aérea resulta "de la disminución de los colores en las distintas distancias", por lo que "las montañas, por la gran cantidad de aire que se encuentra entre tu ojo y ellas, parecen azules, casi del color del aire".

[38] "La estructura teórica leonardiana, si bien por su forma todavía pertenece al 400, en su esencia participa del 500 y anuncia la época moderna" (Luigi Grassi, *op. cit.*).

[39] El gusto de Leonardo por el *sfumato,* lo indefinido o *non-finito,* por la re-

presentación de imágenes instantáneas, por las impresiones atmosféricas, está justificado por la exigencia de una visión esencialmente pictórica que sea síntesis de la imagen artística; así explica la desvalorización de la *línea*: "la terminación de un color es el principio de otro color y no tiene que estar dada por la línea, porque nada se interpone en la terminación de un color, y que señale al mismo tiempo otro, sino la terminación misma, que es cosa no sensible".

[40] Véase también L. Grassi (*Costruzione della critica d'arte*) y Giusta Nicco Fasola (en la edición crítica al *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, Florencia, 1942, p. 10).

[41] Véase también Luigi Grassi (*ob. cit.*) y Giusta Nicco Fasola (en la edición crítica al *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, Florencia, 1942, p. 10).

[42] Sobre las teorías y discusiones de Bembo y Pico della Mirandola y su importancia para el arte, véase el capítulo "Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano", en *Rinascimento e Barocco,* 1960, de Eugenio Battisti.

[43] La *Accademia della Crusca* es una de las tantas academias que comienzan a florecer en el 600. Francesco De Sanctis la llama irónicamente el "concilio de Trento de nuestro idioma"; consideró puros solamente los vocablos contenidos en su diccionario, e hizo una selección de escritores, "excomulgando" a los restantes.

[44] Jean Pélerin Viateur (Peregrinus Viator), *De artificiali perspectiva,* editado por primera vez en Toul en 1505.

[45] En la obra de Serlio, *Sette libri dell'architettura.* Véase también Wittkower (*op. cit.,* p. 80 y lám. 24a).

[46] Sobre Santa Maria in Campitelli (como solución de "un problema específico", abandonando la representación de un espacio universal) véase el artículo de Argan, magníficamente ilustrado, publicado en *L'Architettura,* nº 55, con motivo de la inauguración por parte del autor de la cátedra de Historia del Arte Moderno en la Universidad de Roma.

[47] Se trata del vestíbulo de entrada de la llamada Piazza d'Oro en la Villa Adriana en Tívoli. Para un estudio de la espacialidad romana de este ambiente ver también Bettini, *L'architettura di San Marco,* Padua, 1946.

[48] Gian Paolo Lomazzo escribió dos tratados (*Trattato dell'arte della pittura,* 1584 e *Idea del tempio della pittura,* 1590) que son fundamentales para las teorías artísticas del Manierismo y en donde, además de los principios referidos a la teoría y a la práctica del arte, encontramos una construcción cosmológico-teológica (de origen escolástico y neoplatónico) que responde al clima de la Contrarreforma.

[49] Está claro que aquí el término *praxis* no equivale simplemente a "práctica", sino que su alcance es mayor: no se refiere solamente al "ejecutar", sino al "obrar" del hombre.

[50] Por lo que se refiere a la interpretación de Borromini de la *praxis,* véase también G. C. Argan, *Borromini,* Nueva Visión, Bs. Aires, 1961. Para los dibujos de Borromini, cf. la obra de E. Hempel sobre el mismo, Roma, 1924, y sobre Carlo Rainaldi, Roma, 1922.

[51] Cf. Pane, *Bernini architetto* y Rudolf Wittkower, *Art and architecture in Italy, 1600-1750,* 1958.

[52] Sabemos que ambos artistas trabajaron en la basílica de San Pedro; Borromini esculpió modestos detalles, mientras que su rival, Bernini, desarrolló allí trabajos de importancia. Cf. Massimo Guidi, *Francesco Borromino,* 1920.

[53] Nicolás Malebranche (1638-1715), ordenado sacerdote en la Congregación del Oratorio (célebre por su tendencias agustiniano-platónicas), negaba la posibilidad del conocimiento cierto de la sustancialidad del yo pensante; sostenía que lo único que verdaderamente es conocido con claridad y distinción es la *extensión* y las relaciones matemáticas de la *extensión.* La comprensión del alma, en cuanto a su sustancia real, es facilitada por el dogma del pecado original, puesto que éste escinde al ser humano en dos etapas: una anterior, en la que el entendimiento tiene la primacía sobre la imaginación, y otra posterior, en la que la relación se efectúa en sentido inverso. "La doctrina cartesiana del cuerpo como *extensión* es trasformada por Malebranche, de acuerdo con los precedentes del ocasionalismo, en una demostración de la imposibilidad de concebir todo movimiento y toda interacción del alma con el cuerpo sin la noción del impulso dado por la voluntad del ser divino" (Ferrater Mora, *op. cit.*).

[54] Muy importante para la ubicación de las obras de Guarini en la cultura barroca es también el capítulo "Rettorica e architettura" del libro de Battisti citado (pp. 270 y ss.), en el que examina la capilla de la Santa Sindone, monumento que evidencia como pocos la relación de la arquitectura con la religiosidad, la psicología y la retórica del 600.

[55] Carlo Lodoli, abad, teólogo, moralista y filósofo, no publicó ningún tratado, pero sus principios nos han llegado a través de los apuntes de Andrea Memmo; según esos principios, la belleza arquitectónica no se encuentra en la "imitación" ni en los ornamentos, sino en la esencia, estructura y solidez de un edificio; la verdad y la razón son las leyes que guían a la arquitectura.

[56] Alberto Durero es el primer artista nórdico que encontró en la antigüedad y el arte italianos un sentido plástico vital. Sobre la importancia de la obra de Durero en la cultura de Europa del Norte, véase Schlosser, *op. cit.*

[57] En el momento en que se prepara esta edición, el prof. Argan está llevando a cabo una amplia investigación sobre el barroco europeo; en este curso, el barroco fuera de Italia se examinó solamente en forma general.

[58] Como hace notar Ferrater Mora (*op. cit.*), el término existencialista, según un concepto lato, puede aplicarse a todas aquellas filosofías que no hacen depender la *realidad* de la *esencia,* y por lo tanto acentúan el "primado" de la *existencia* (entrarían en esta categoría la filosofía jónica, la estoica, el empirismo, etcétera). Ateniéndonos a un concepto más estricto, se considerarían existencialistas solamente las doctrinas surgidas como reacción histórica contra la filosofía especulativa (actitud adoptada, por ejemplo, por algunos pensadores frente a las concepciones de Hegel). "Entre los filósofos de la Edad Moderna, Pascal, Kierkegaard y Nietzsche han insistido particularmente en la *existencialidad* de la filosofía, esto es, en su ineliminable conexión con el propio ser del hombre, con la existencia. [...] Es evidente que si el hombre filosofa y se propone, en cuanto filosofía, problemas y preguntas sobre el ser, tales problemas y preguntas no son únicamente asuntos privados del hombre, sino que conciernen, en cierto modo, al ser mismo sobre el cual versan" (Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia,* 1953-54; hay edic. cast., Montaner y Simon, 1955). Por consiguiente, la filosofía así entendida deja de ser una ciencia objetiva o

contemplativa: la base de la actitud existencial es el hecho de que la persona *piense existencialmente,* o sea que no pretenda disociar su pensamiento de su totalidad de ser humano.

59 Philibert de l'Orme escribió dos tratados: *Le premier tome de l'architecture,* 1568, dedicado a Catalina de Medici, y *Nouvelles inventions pour bien bastir,* 1578, dedicado a Carlos IX; en ambos se dan indicaciones claras y precisas a los constructores; ambos representan en realidad una literatura aristocrática (como las dedicatorias lo demuestran), dirigida más bien a la nobleza.

60 Nicolás Poussin, pintor francés, figura importante de la Academia Francesa de Roma (creada por Colbert), no pudo llevar a término su tratado sobre la pintura; dejó sus teorías en algunos bosquejos y sobre todo en una serie de cartas.

61 Le Brun, discípulo de Poussin, continuador e intérprete de las ideas del maestro en la Academia Francesa. Philippe de Champagne, pintor de tendencia jansenista (Jansen volvió a imponer las ideas de S. Agustín sobre la influencia de la gracia divina, que limitaría la libertad humana para permitirle sólo obrar el bien), no aceptó las teorías de Le Brun y de Poussin, sobre todo con respecto al color, criticando la influencia de la antigüedad, en favor de los pintores flamencos y venecianos.

62 Watteau fue realmente quien suprimió la tradición de Poussin; la nueva tendencia de la pintura está claramente expresada en sus consejos a los pintores, a quienes recomienda que no pierdan tiempo con los maestros antiguos y dibujen, por el contrario, los alrededores de París, buscando figuras corrientes, creando según su propio gusto.

63 Además de las razones expuestas, debe tenerse en cuenta que, en su anterior visita a nuestro país, el prof. Pevsner había dictado para el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura un curso sobre la arquitectura del siglo XIX.

64 Francastel, *op. cit.*

65 *Fenómeno* es, según la definición de Heidegger, "lo que se hace manifiesto por sí mismo" (*Sein und Zeit,* 1927). Esto concuerda con la etimología de la palabra griega *fainómenon,* que se refiere a todo lo que se manifiesta, revela o presenta bajo la luz. "La doctrina fenomenológica hace del hombre un *espectador desinteresado* de sí mismo, y éste consigue así describir y aislar los diferentes mundos de realidad y de vida de los que él es centro." (De Abbagnano, *op. cit.*)

66 Martin Heidegger logró conciliar el existencialismo con la fenomenología de Husserl (de quien fue discípulo). Su obra más importante es *Sein und Zeit,* 1927. La *existencia* es el punto de partida que le permite el acceso a la ontología (o sea a la doctrina del "ser"), tomando como base una fenomenología de aquélla. La *existencia* no es algo que ya *es,* sino que es un *poder-ser*; para Heidegger ello se presenta, según la interpretación de Ferrater Mora (*op. cit.*), como un "estar en el mundo", pero esto no significa que la presencia de lo existente valga como una cosa más entre las otras cosas del mundo. Las *cosas* del mundo (al cual el hombre está atado por la misma estructura trascendente de la existencia) deben su verdadera y propia realidad a su carácter de instrumentos para el hombre, a su condición de utilizables, al hecho de estar al alcance de aquél. Siguiendo esta concepción, el *espacio* no es una forma abstracta, "sino que es el conjunto de las determinaciones de proximidad o de alejamiento

de las cosas, fundadas en su poder ser utilizadas. Pero no por esto el *espacio* es una forma subjetiva, sino la estructura objetiva de las cosas, en cuanto su ser es precisamente ese *poder ser útiles*". (De Abbagnano, *op. cit.*)

[67] Se refiere a *Logische Untersuchungen*, 2ª ed., 1913 y a *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénomenologie*, 1931.

[68] En la filosofía de Bergson el espacio se concibe como distensión de una tensión, y, en última instancia, como *duración* pura y pura *conciencia;* por lo tanto, el espacio no es *algo* dentro de lo cual tienen lugar los fenómenos o procesos de la naturaleza, pero tampoco es un objeto ideal o el resultado de una construcción. (Véase Ferrater Mora, *op. cit.*)

Índice

Este libro se terminó de imprimir el 24 de mayo de 1973, en los Talleres Gráficos Grancharoff, C. Muzilli 5891, Buenos Aires, Argentina.